

रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र

रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र

तुलनात्मक विश्लेषण

निर्मला जैन

एम. ए., पी-एच. डी.

अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग

लेडी श्रीराम कालिज, नई दिल्ली



नशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली-७

© १९६७, डॉ० निमला ज्ञान

प्रथम मस्करण
मार्च, १९६७

मूल्य रु० ३०००

प्रकाशक नेशनल पब्लिशिंग हाउस,
घट्टलोक, जवाहर नगर, दिल्ली-७
विकी केन्द्र नई सड़क, दिल्ली-७
मुद्रक दुर्गा प्रिंटिंग प्रेस, आगरा-४

वी० एस० के नाम

भूमिका

यह निबंध 'तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र' की दिशा में अनुसंधान का एक विनम्र प्रयास है, जिसमें रस-सिद्धान्त को आधार मानकर प्राच्य एव पाश्चात्य प्रमुख सौन्दर्य-शास्त्रीय अवधारणाओं की तुलनात्मक समीक्षा प्रस्तुत की गई है।

एक स्वतंत्र शास्त्रीय अनुशासन-पद्धति के रूप में 'तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र' कला-चिन्तन के इतिहास में नवीन घटना है। अभी तक प्राच्य एव पाश्चात्य कला-सिद्धान्तों के तुलनात्मक अध्ययन की दिशा में जो कार्य होता रहा है, उसका संबंध बहुत-कुछ प्राच्य विद्या-विषयक ऐतिहासिक अनुसंधान के क्षेत्र तक ही सीमित था। कला एवं काव्य के सैद्धान्तिक प्रश्नों का तात्त्विक विवेचन करनेवाले सौन्दर्यशास्त्री और साहित्य-समीक्षक या तो इस ओर से उदासीन रहे या फिर इस प्रकार के कार्यों के प्रति उनकी रुचि बहुत-कुछ पुरातात्त्विक ही रही। पश्चिम के मनीषी बहुत दिनों तक पाश्चात्य कला-चिन्तन को पर्याप्त समझकर उसकी सार्वभौम वैधता के संबंध में प्रायः संतुष्ट और आश्वस्त रहे, किन्तु इधर कुछ वर्षों से पाश्चात्य कला-सिद्धान्तों की सार्वभौमिकता स्वयं पश्चिमी विचारकों की दृष्टि में संदिग्ध हो उठी है और कला एवं काव्य के तत्त्वान्वेषी यह अनुभव करने लगे हैं कि प्राच्य कला-चिन्तन को अपनी परिव्याप्ति में सम्मिलित किए बिना पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र सार्वभौमिकता की दिशा में अग्रसर नहीं हो सकता। उदाहरण के लिए, 'टाइम्स लिटररी सप्लिमेंट' के २६ जुलाई, १९६३ ई० के 'द क्रिटिकल मोमेंट' नामक विशेषांक में विख्यात साहित्यशास्त्री रेने वेलेक ने इसी दृष्टि से 'तुलनात्मक काव्यशास्त्र' की आवश्यकता पर बल देते हुए उसकी परिव्याप्ति में पूर्व को भी सम्मिलित करने का प्रस्ताव किया है; और सुप्रसिद्ध सौन्दर्यशास्त्री टामस मुनरो का सद्यः प्रकाशित ग्रंथ 'ओरिएंटल एस्थेटिक्स' (१९६५ ई०) सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में उसी आकांक्षा का विस्तार है। ऐसी स्थिति में यह आवश्यक है कि इस सहयोगी प्रयास में भारतीय दृष्टि से भी तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया जाए। 'रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र' इसी आकांक्षा को मूर्त रूप देने का प्रयास है।

सर्वप्रथम प्रस्तुत विषय का स्पष्टीकरण। 'रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र' में दोनों तुलनीय घटक किंचित् व्याख्यासापेक्ष्य हैं। सामान्यतः रस-सिद्धान्त भी भारतीय मनीषा द्वारा निमित्त और विकसित सौन्दर्यशास्त्र ही है, जिसमें नाट्य के व्याज से काव्य, संगीत, नृत्य, चित्र, वस्तु आदि सभी कलाओं से संबंधित आधारभूत तत्त्वों का निरूपण किया गया है, किन्तु अन्ततः इसका चरम विकास मुख्य रूप से काव्य के ही संदर्भ में हुआ। दूसरी ओर पाश्चात्य चिन्तन के अंतर्गत एक स्वतंत्र शास्त्र के रूप में सौन्दर्य-शास्त्र का विकास होने के कारण, अपने वर्तमान अर्थ में वह पश्चिम के साथ ही अनु-

पगल सबद्ध हो गया है इसलिये ध्वजान्न म गौन्दयशास्त्र वा अथ पाषचाय्य मादय शास्त्र हा लिया जाता है। इस दृष्टि म विवेचन की स्पष्टता के लिए 'गौन्दयशास्त्र' को पश्चिम तक ही सीमित रखना सगन प्रतीत जाता है। रस सिद्धान्त और गौन्दयशास्त्र के रस पारिभाषिक भन्त की स्थापना करने म श्रावो चिन्तन परंपराओं का पारिभाषिक गणनावनी की समस्या भी बहुत कुछ सुगन जावो है। गौन्दयशास्त्रीय अवधारणाएँ कलाभाष के मद्दम म निर्मित होन के कारण रसायन भन्त मे समस्त कलाओं म सबद्ध होके का आभास देती है जबकि रसायनीय अवधारणाएँ प्रायः बाध्य प्रायक शब्दावली म हा निरूपित हुइ है। विवेचन-क्रम म सैन दाना परंपराओं की पारिभाषिक शब्दावली की वृथकता की मर्यादित रूपन हूए अन्त म तुलनात्मक निरूपण के नामय अभ्यासित तत्व के रूप म रसायनीय वाच्यवाचक शब्दावली को ही आधार बनाया है जैम वाच्यवाचक के मद्दम म रस सिद्धान्त का पद्य रसानुभूति के नाम से प्रस्तुत किया गया है तो गौन्दयशास्त्र का पद्य गौन्दयानुभूति के नाम से परन्तु तुलनात्मक निरूपण 'वाच्यानुभूति' शब्दा के अंतगत निकाला गया, इसलिये स्वभावतः संपूर्ण प्रयोग के लिए 'वाच्यानुभूति' शब्दा ही ग्रहण की गई है। कहना अनावश्यक है कि आधोपान्त यही विवेचन पद्धति अपनाई गई है।

विवेचन-पद्धति की दृष्टि से यह निबंध अत्र तक तुलनात्मक गौन्दयशास्त्र की दिशा म किण गए प्रयत्ना से भिन्न है। यहाँ न तो इसी बात का आग्रह किया गया है कि प्रत्येक पाषचाय्य मायना अपन यहाँ भी पहल ही से प्राप्त है और न संपूर्ण वाच्य शास्त्राय अवधारणाओं को पाषचाय्य चिन्तन की शांगवनी म प्रस्तुत करके उन्हें आधुनिक प्रमाणित करने का उत्साह प्रदर्शित किया गया है। यथाशक्ति इन द्विविध लोभ का मकरण करके दोनों चिन्तन परंपराओं की निजी विशेषताओं की रक्षा करते हुए उन्हें यथावत प्रस्तुत करने का प्रयास किया गया है। इस प्रकार मुक्ति कल्पना की अपेक्षा तथ्य चयन एवं वस्तु निरूपण पर ही दृष्टि केन्द्रित की गई है।

विवेच्य वस्तु के रूप म रस सिद्धान्त के जिस स्वरूप की प्रस्तुत निबंध म आधार बनाया गया है वह भी सामान्यतः प्रचलित रूप से कुछ भिन्न है। अस्तित्वज्ञान म अब तक रस सिद्धान्त की प्रायः सहृदयनिष्ठ रसायुभूति के रूप म स्वीकार करके आस्वाद्य वाच्यप्रकृति एक उसकी मृजन प्रक्रिया की उपेक्षा की है जबकि तथ्य यह है कि भरत म जगन्नाथ तक विकास क्रम मे रस सिद्धान्त एक समग्र-संपूर्ण वाच्य सिद्धान्त के रूप म निर्मित हुआ जिसम वाच्य की मृजन प्रक्रिया से लेकर वाच्यप्रकृति के स्वरूप तथा वाच्यवाचक तक के सभी पक्षा का विवेचन सुव्यक्त है। यहाँ रस सिद्धान्त के इसी व्यापक स्वरूप का ग्रहण कर उसका पुनर्निर्माण किया गया है।

विवेचन का व्यवस्थित रूप देने के लिए क्रमशः वाच्यानुभूति से आरंभ करके वाच्यप्रकृति के स्वरूप का निरूपण करते हुए अन्त में वाच्य मृजन की प्रक्रिया का विश्लेषण किया गया है। इन योजना के औचित्य के मद्दम मे कदाचित् इतना ही कहना पर्याप्त जागा कि विवेचक के लिए सबप्रथम सहृदयनिष्ठ अनुभूति ही अध्ययक सामग्री के रूप म सुव्यक्त होती है। सहृदय अपनी अनुभूति का विनिर्माण करने के उपरांत स्वभावतः उस वाच्यप्रकृति के स्वरूप को जानने के लिए समुत्सुक होना है औ वस्तुगत सत्ता के रूप

में उसमे अनुभूति उत्पन्न करने मे समर्थ होती है। काव्यकृति के वस्तुगत स्वरूप को जान लेने के उपरान्त सहृदय का जिज्ञासु मन सहज ही उसके खटा कृतिकार के मनो-गत अभिप्रायों को जानने की दिशा मे अग्रसर होता है और इस प्रयत्न मे वह प्रायः अपनी प्रतिक्रिया को कवि के मूल भाव के सान्निध्य में रखकर, दोनों के बीच साम्य-वैषम्य को पहचानने का प्रयत्न करता है। सहृदय के इसी प्रयास की परिणति अन्ततः काव्य की सृजन-प्रक्रिया के विश्लेषण में होती है। काव्य-सृजन एवं निर्माण की प्रक्रिया, निष्पत्ति ही, इसके सर्वथा विपरीत होती है; अर्थात् पहले सृजन-प्रक्रिया, फिर काव्यकृति का निर्मित रूप और अंत मे इस निर्मित संपूर्ण कृति के आस्वाद की स्थिति; किन्तु विवेचन के लिए सहृदय की दृष्टि को स्वीकार करते हुए आस्वाद से क्रमशः सृजन की ओर अग्रसर होना ही अधिक समीचीन प्रतीत होता है। इसी दृष्टि से निबंध के अंतर्गत प्रथम खंड में काव्यानुभूति, द्वितीय खंड में काव्यकृति एवं तृतीय खंड मे काव्य-सृजन की योजना की गई है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र को इस निबंध में तुलना के लिए जिस रूप मे ग्रहण किया गया है, वह भी अब तक तुलनात्मक अध्ययन की दिशा में किए गए प्रयत्नों से कुछ भिन्न है। रस-सिद्धान्त की तुलना के लिए मुख्यतः पश्चिम की रोमाण्टिक और प्रत्ययवादी परंपरा के ही कला-सिद्धान्तों को प्रस्तुत किया जाता रहा है। संभवतः यह रस-सिद्धान्त की आत्मनिष्ठ समझ का अनिवार्य परिणाम था; क्योंकि रस-सिद्धान्त को सहृदयनिष्ठ रसानुभूति-मात्र समझनेवाले विचारकों ने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के उन्ही सिद्धान्तों को प्रासंगिक माना, जिनमें सौन्दर्यानुभूति को ही सौन्दर्यशास्त्र का मुख्य विषय स्वीकार किया गया था। किन्तु पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की नवीन प्रवृत्तियों एवं साहित्य की नव्य-समीक्षा पर दृष्टिपात करने से स्पष्ट हो जाता है कि ये वस्तुनिष्ठ प्रवृत्तियाँ रस-सिद्धान्त के शास्त्रीय स्वरूप के साथ कहीं अधिक तुलनीय हैं। इस दृष्टि से रस-सिद्धान्त के वस्तुनिष्ठ पक्षों को उभारने के लिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के नवीनतम वस्तुनिष्ठ सिद्धान्तों को विशेष रूप से प्रस्तुत किया गया है, जो अब तक के तुलनात्मक अध्ययन की परंपरा को अग्रसर करने का प्रयास है।

अन्ततः प्रत्येक तुलना चयनधर्मी होने के लिए वाध्य है। सहस्राधिक वर्षों की दो महान चिन्तन परंपराओं को समस्त व्योरे के साथ किसी एक तुलनात्मक विवेचन मे समेटना लगभग दुस्साध्य है। अधिक-से-अधिक पृथक-पृथक सांस्कृतिक संदर्भों का संकेत करते हुए केवल प्रमुख अवधारणाएँ ही तुलना के लिए चुनी जा सकती है। इस दृष्टि से यहाँ एक ओर मुख्यतः 'रस', 'अलौकिकता', 'आनन्द', 'शान्तरस', 'सहृदय', 'साधारणीकरण', 'शब्दार्थों का सहित-भाव', 'भाषा का व्यंजना-व्यापार', 'कवि-प्रतिभा' आदि अवधारणाओं पर गहराई से विचार किया गया है, तो दूसरी ओर पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र से मुख्यतः 'व्यूटी', 'फॉर्म', 'केथारसिस', 'मिमिसिस', 'एस्थेटिक एक्स-पीरिएन्स', 'त्रैलेस ऑफ़ इमोजेंस', 'एम्पेथी', 'साइकिकल डिस्टेंस', 'सेम्बलेंस', 'आर्गेनिक फॉर्म', 'एफ़ेक्टिव फ़ैलेसी', 'इंटेणनल फ़ैलेसी', 'ऑब्जेक्टिव कोग्निटिव', 'आडडियन रीडर', 'एक्मप्रेजन', 'इमैजिनेशन', 'इंट्यूशन', 'नेगेटिव केपेविलिटी', 'रूपमर्नैलिटी', 'क्रिएटिव प्रॉसेस' आदि अवधारणाओं को विवेचन के लिए चुना गया है। निश्चय ही ये

सभी अवधारणाएँ परस्पर मेलबद्ध हैं और इन्हें साथ एक निश्चित सामूहिक एक दार्शनिक मद्दम जुड़ा हुआ है। मद्दमव्युत्पन्न रूप में इनका तुलनात्मक उपयोग भ्रामक हो सकता है। इमनिंग चयनवृत्ति अपनाते हुए भी प्रस्तुत निबंध में तुलना करते समय प्रत्येक अवधारणा से संबद्ध मद्दम का भी यथास्थान निर्देश कर दिया गया है।

निस्संदेह पृथक् पृथक् रूप में इनमें से अधिकतर अवधारणाएँ अनिपरिचित हैं किंतु विद्वान्भिन्न एक परस्पर विरोधी प्रतीत होनेवाला इन अवधारणाओं का तुलनात्मक रूप में परस्पर-संबद्ध करने के लिए सूत्र की आवश्यकता है। अब हमें नए तथ्यों या अनुसंधान नहीं आए अथवा परिचित मायनाओं की पुनर्याख्या एक अध्ययन द्वारा प्रकाश में इससे अधिक दावा और कर हा नया सकता है। यदि विनम्रतापूर्वक वाक्यप्रकाशकार में शब्द लेकर कहें तो

इत्येष मार्गो विदुषां विभिन्नोऽप्यभिन्नरूप प्रतिभासते यत ।
न तद्विचित्र यदमुत्र सम्यग् विनिर्मिता सघटनय हेतु ॥

वसंत पंचमी
१४ फरवरी १९६७

निर्मला जैन

आभार-स्वीकृति

प्रणत हूँ श्रद्धेय गुरुवर डॉ० नगेन्द्र के सम्मुख, जिन्होंने विषय-चयन से लेकर प्रबन्ध की समाप्ति तक निरन्तर प्रेरणा, प्रोत्साहन और दिशा-निर्देश दिया ।

कृतज्ञ हूँ प्रियवर अजित कुमार और उनकी पत्नी स्नेहमयी चौधरी के प्रति, जिनके सहयोग से यह पुस्तक यथासंभव शुद्ध रूप में छप सकी ।

आभारी हूँ बन्धुवर राजेन्द्र यादव और मन्नू भण्डारी के प्रति जिनके सत्प्रयास से ग्रन्थ की मुद्रण-व्यवस्था में तत्परता सभव हो सकी ।

धन्यवाद देती हूँ नेशनल पब्लिशिंग हाउस के संचालक श्री कन्हैयालाल मलिक को, प्रकाशन-भार वहन करने के लिए; और दुर्गा प्रिंटिंग वर्क्स, आगरा के संचालक श्री पुरुषोत्तमदास भार्गव को, त्वरित मुद्रण के लिए ।

शुभाशंसा व्यक्त करती हूँ अपनी प्रिय शिष्याओं डॉ० कुसुम अग्रवाल और कुमारी स्वर्णप्रभा के लिए, जिन्होंने नामानुक्रमणिका आदि तैयार करने में सहायता की ।

विषय-सूची

भूमिका
आभार-स्वीकृति

मुखबंध

अध्याय

पृष्ठ

१ तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र

३

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र का उदय और विकास—आनन्द कुमारस्वामी—
प्रवासजीवन चौधरी—कान्तिचन्द्र पाण्डे—ग्रेनीरो नोली—सूजन लैगर—
वान मीटर एमिम—आर्ची जे० वाम—कृष्ण चैतन्य—टॉमस मुनरो—
निष्कर्ष ।

२ रस-चिन्तन का इतिहास

२०

भरत रस इति क पदार्थ—काव्यचर्चा मे रस—नाट्यशास्त्र के ध्वनि-पूर्व
टीकाकार—रस-सिद्धान्त का चरमोत्कर्ष—भोज (ग्यारहवीं शताब्दी का
पूर्वार्द्ध)—रस-सिद्धान्त की पुनर्व्यवस्था—आधुनिक युग रस-सिद्धान्त का
पुनरुत्थान एवं पुनर्व्याख्या—निष्कर्ष ।

३ प्राश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का विकास

४४

प्रारम्भिक काल—नव्य-प्लेटोवाद—सौन्दर्यशास्त्र की बुद्धिवादी धारा—
आग्ल अनुभववादी सौन्दर्यशास्त्र—जर्मन प्रत्ययवाद और सौन्दर्यशास्त्रीय
मयोजन—बीसवीं शताब्दी कलावादी सौन्दर्यशास्त्र—बीसवीं शताब्दी :
प्रकृतवाद—बीसवीं शताब्दी : संतुलन का प्रयास—निष्कर्ष ।

प्रथम खण्ड : काव्यानुभूति

४ काव्यानुभूति का स्वरूप

६३

रस-स्वरूप—आनन्दरूपता—सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप—सौन्दर्यानुभूति की
अवधारणा—सौन्दर्यानुभूति : सामान्य और विशिष्ट—सौन्दर्यानुभूति और
सामान्य अनुभव—रूपवादी व्याख्या : काण्ट—ब्लाइव वेन और रोजर
फ्राइ—प्रकृतवादी व्याख्या—सूजन लैगर का मध्यम मार्ग—काव्यानुभूति
और जीवनानुभूति का संबंध—लौकिक अनुभव से वैषम्य—लौकिक अनुभव
मे समानता—रसास्वाद और ब्रह्मास्वाद—सौन्दर्यानुभूति और आध्यात्मिक
अनुभूति—काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति का संबंध—रस की
त्रिलक्षणता और अलौकिकता—रस की लोक-भिन्नता—काव्यानुभूति की
विलक्षणता—सौन्दर्यानुभूति की आनन्दरूपता—काव्यानुभूति और आनन्द—

अध्याय

आनन्द की मुख्य दृश्यरूपता—आनन्द की मुख्यरूपता—वाक्यान्वयवाद की दृश्यरूपता—वाक्यान्वयवाद की स्वरूप—आसदी का आनन्द—करण रस और आसदीय आस्वादि समस्या का स्वरूप—दृश्य का अनुभव—आनन्दरूपता स्वधी विधिष्ट अवधारणा—रसास्वादि की दृश्यरूपता—सौन्दर्यानुभूति की आनन्दरूपता—वाक्यानुभूति की आनन्दरूपता ।

५ वाक्यानुभूति की प्रक्रिया

१७१

साधारणीकरण—सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया—वाक्य आगमिनीय आगमिनीय—जी० एम० इनिष्ट व्यक्तित्व से पतायन—आइ ए रिचर्ड्स मवेग-मानुष का निर्देशकितरता—एफ आर गौविम निर्देशकितरता—मानसिक अन्तर्गत का सिद्धान्त—समानुभूति का सिद्धान्त—विरोधा का सामञ्जस्य—वाक्यानुभूति की प्रक्रिया—वाक्यवस्तु का साधारणीकरण—विषय का साधारणीकरण—ज्ञानि या सामान्य का साधारणीकरण—व्यक्ति विधिष्ट ज्ञानि का साधारणीकरण—वाक्यगत भाषा का साधारणीकरण—साधारणीकरण और वाक्यात्मक भाषा—साधारणीकरण और अभिनयवादि—अनुभवमाय और प्रतिभास—सहृदय का साधारणीकरण मन्त्रवादि म भुक्ति—नागात्मक या समानुभूति—मानसिक अन्तर्गत और तन्मयीभवन—कवि, वाक्य और पाठक का साधारणीकरण—निष्कर्ष ।

६ वाक्य का अधिकारी

२४१

सहृदय—आदेश पाठक—निष्कर्ष—वाक्यानुभूति की विधन बाधाएँ—रस विधन—कलाानुभूति की बाधाएँ—निष्कर्ष ।

द्वितीय खण्ड काव्यकृति

७ काव्य की स्थिति कृति की स्वनिष्ठता

२६३

रस सिद्धान्त म काव्य की वस्तुनिष्ठता—नव्य-ममीक्षा म कृति की स्वनिष्ठता—निष्कर्ष ।

८ काव्य के घटक तत्त्व

२७४

जन्म और जय का साहित्य—वस्तु और रूप की अन्विति—निष्कर्ष ।

९ काव्य के उपादान

२८८

वाक्यगत भाव स्वरूप और भेद—भाव विभाजन—स्वाधीभाव मन्त्रा का प्रश्न—सञ्चारी भाव—साहित्यिक भाव पारस्वाय कला चिन्तन म मन्त्र और अनुभूति—भाव और मवेग तुलना—अभिध्वजता और व्यञ्जना—मवेग की अभिध्वजता—भाव की व्यञ्जना—वाक्य म विभावादि म्पिष्टि और स्वरूप—अनुभाव—नव्य-ममीक्षा म मूनिष्ठता—विभाजन-स्वाधार और सम्मूत्रन ।

अध्याय

पृष्ठ

१० काव्य का माध्यम

३३८

भाषा की व्यंजना शक्ति—संवेगात्मक भाषा—व्यंजना और संवेगात्मक भाषा—व्यंजना और 'एम्बिविटी'—व्यंजना और प्रतीकवाद ।

तृतीय खण्ड : काव्य-सृजन

११ सृजन की अवधारणा

३५५

संस्कृत काव्यशास्त्र में सृजन संबंधी चिन्तन—पश्चिम में सृजन की अवधारणा का विकास—निष्कर्ष ।

१२ सृजन संबंधी मुख्य सिद्धान्त

३६४

अनुकरण-सिद्धान्त—पाश्चात्य काव्यशास्त्र में 'अनुकरण'—संस्कृत काव्यशास्त्र में 'अनुकीर्तन'—प्रतिभास-सिद्धान्त—पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में 'प्रतिभास'—संस्कृत काव्यशास्त्र में प्रतिभास—निष्कर्ष—आत्माभिव्यक्ति-सिद्धान्त—पाश्चात्य काव्यशास्त्र में आत्माभिव्यक्ति—इच्छापूर्ति-सिद्धान्त—संस्कृत काव्यशास्त्र में आत्माभिव्यक्ति—निष्कर्ष ।

१३ सृजन-शक्ति

३६३

प्रतिभा—सहजानुभूति और कल्पना—सृजन संबंधी आधुनिक वैज्ञानिक दृष्टि—सहजानुभूति और प्रतिभा—निष्कर्ष—प्रतिभा और कल्पना—निष्कर्ष ।

१४ सृजन-प्रक्रिया और कवि-कर्तृत्व

४१२

सृजन-प्रक्रिया—सृजन की अचेतनता—कवि-कर्तृत्व—कवि-कर्तृत्व की वैयक्तिकता—कवि-कर्तृत्व की निर्व्यक्तिकता—युग और व्यक्ति-निरपेक्ष सृजन—कवि-कर्तृत्व और भारतीय दृष्टि ।

उपसंहार

४३३

प्रमुख सहायक ग्रंथ और पत्रिकाएँ

४४७

लेखक-नामानुक्रम

४५६

ग्रंथ-नामानुक्रम

४६६

मुखबंध

- तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र
- रस-चिन्तन का ऐतिहासिक विकास
- पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का विकास

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि से अमरीका में 'जर्नल ऑफ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज़्म' नामक पत्रिका के 'प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र विणेपांक' (१९६५) का प्रकाशन ऐतिहासिक महत्त्व की घटना है। इससे आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों की पूर्व और पश्चिम के कला संबंधी तुलनात्मक चिन्तन में बढ़ती हुई रुचि प्रमाणित होती है। विणेपांक के प्रथम निबंध 'ओरिएण्टल ट्रेडीशन्स इन एस्थेटिक्स' में पत्रिका के संस्थापक-सम्पादक, टॉमस मुनरो ने सौन्दर्यशास्त्र में और अधिक 'अन्तर्राष्ट्रीयता' के लिए अपील करते हुए कहा है कि "मुझे ऐसा प्रतीत होता है कि अब से संसार के पूर्व या पश्चिम, किसी भी भाग में सौन्दर्यशास्त्र का सामान्य इतिहास केवल अपने भूखंड में उत्पन्न होनेवाले विचारों तक स्वयं को सीमित नहीं रख सकता।" क्योंकि "कला के इतिहास को विश्वव्यापी सांस्कृतिक विकास के अंग-रूप में समझने की प्रवृत्ति पूर्व और पश्चिम दोनों में सौन्दर्यशास्त्र जैसे पिछड़े विषय में भी प्रवेश करने लगी है।"

वस्तुतः जैसा कि टॉमस मुनरो ने स्वीकार किया है, सौन्दर्यशास्त्र अन्य प्राचीन शास्त्रों एवं विज्ञानों के समान विश्वव्यापी तत्त्वों के आधार पर अपने सामान्य सिद्धान्तों का निर्माण करने योग्य शास्त्र के रूप में पूर्णतः अन्तर्राष्ट्रीय कभी नहीं रहा। उन्नीसवीं शताब्दी को इतिहास में तुलनात्मक विज्ञानों का युग कहा जाता है। यह ऐसा युग था जब यूरोप में तुलनात्मक भाषाविज्ञान, तुलनात्मक दर्शनशास्त्र तथा विश्व-संस्कृतियों का तुलनात्मक इतिहास जैसे विषयों का सूत्रपात हुआ। कहने के लिए विश्व-दर्शन का इतिहास लिखते समय यूरोपीय विद्वानों ने प्रसंगात् यत्र-तत्र कला-दर्शन की दो-एक समान मान्यताओं का भी उल्लेख कर दिया। हेगेल इस दृष्टि से कदाचित् प्रथम यूरोपीय विचारक है, जिन्होंने विश्व-सभ्यता के दार्शनिक इतिहास में पौरस्त्य कला का भी उल्लेख किया है, किन्तु समुचित जानकारी के अभाव में यह उल्लेख तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र का पथ प्रशस्त करने के स्थान पर आपसी गलतफ़हमी को ही अधिक बढ़ावा देता है।

इस दृष्टि से तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के विधिवत् विकास का श्रेय बीसवीं शताब्दी को है। पूर्वी और पश्चिमी देशों में कला-चिन्तकों के बीच परस्पर विचार-विनिमय को सुगम बनाने के लिए देसोइ ने १९१३ में 'कला के सामान्य विज्ञान और सौन्दर्यशास्त्र की प्रथम अन्तर्राष्ट्रीय कांग्रेस' की स्थापना की। प्रथम महायुद्ध के कारण यद्यपि उस कांग्रेस का कार्य कुछ वर्षों के लिए बाधित हो गया, फिर भी शान्ति स्थापित होने पर उस दिशा में प्रगति के प्रयास पुनः हुए।

द्वितीय महायुद्ध के बाद इस प्रकार के विचार-विनिमय के लिए और भी अनुकूल

वातावरण प्राप्त हुआ। पूव के भारत चीन आदि अनेक देशो ने राजनीतिक स्वाधीनता प्राप्त करके अपने स्वतंत्र व्यक्तित्व के साथ विश्व मंच पर प्रवेश किया। पश्चिम पूव का नल निरे स पहचानने के लिए बाध्य हुआ। इसका प्रभाव कला विषयक चिंतन के क्षेत्र में भी पडा। पूव पश्चिम के विचारको की सम्मिलित विद्वत्-परिषदा के आयोजन का क्रम चल निकला। इस प्रत्यक्ष साक्षात्कार में पूर्वीय देशों में प्रचलित कला विषयक चिंतन की समृद्ध परंपराओं का परिचय प्राप्त कर पश्चिम ने अपनी चोर्ति समझ लिया कि इन प्राच्य परंपराओं की उपेक्षा करके सौन्दर्यशास्त्र का समुचित विकास अपूण रहेगा।

रस वातावरण के निर्माण में इस प्रकार की विद्वत् परिषदा के आयोजन का इतना अधिक महत्त्व है कि टामस मुनरो ने उपयुक्त जिन निबंध में सौंदर्यशास्त्रगत अन्तर्राष्ट्रीयता की बात उठाई है वह इसी प्रकार की एक अन्तर्राष्ट्रीय विद्वत्-परिषदा के आयोजन से संबद्ध है। वह निबंध पहली बार २५ अगस्त १९६४ के एम्सटर्डम में आयोजित सौन्दर्य शास्त्र की पाँचवी अन्तर्राष्ट्रीय कांग्रेस में पडा गया था।

विद्वत्-परिषदा के अतिरिक्त प्राच्य-कला के वर्धमान मण्डालयो एक प्राच्य कला शास्त्रीय प्रयो के अनुवादों ने भी वातावरण के निर्माण में बहुत बड़ा काम किया है। प्राच्य कला-इतिहास का जितना उत्कृष्ट मण्डल पश्चिम के समृद्ध मण्डालयो में है वह किसी के लिए भी ईश्या की वस्तु हो सकती है। इसी प्रकार प्राच्य कलाशास्त्रीय प्रयो के अनुवाद भी इस बीच बड़ी तेजी से हुए हैं। उदाहरण के लिए आर० मोली कृत एम्पेटिक एवम पीरिएस एकाडिग टु अभिनवगुप्त (१९५६) जिसमें पहली बार भारत में सबसे महत्त्वपूर्ण कला चिन्तक अभिनवगुप्त की रस विषयक मायनाशा का मंडिपण प्रामाणिक अग्रणी अनुवाद प्रस्तुत किया गया है।

किन्तु इस दिशाप के विद्वत् अग्रणी विचारक आनंद कुमारस्वामी (१८७७-१९४७) हैं और पूव और पश्चिम के कला विषयक तुलनात्मक अध्ययन को गाम्भीर्य प्रदान करने का सर्वाधिक श्रेय भी उहाँ की है। आनन्द कुमारस्वामी का जन्म श्रीलंका में हुआ था। पिता तमिल और माँ अग्रज थीं। इंग्लैण्ड से उहाँने भूगम विद्या की शिक्षा प्राप्त कर उन्नी विषय में पी० एच० डी० की उपाधि भी ली थी। उँहोंने अपना जीवन एक भूगमशास्त्री के रूप में आरम्भ किया फिर राजनीतिक सुधारक बन तत्पश्चात् कला के इतिहासकार और अन्ततः कला में शाश्वत दर्शन (फिलोसोफिया पेरेमिथ) के व्याख्याकार हो गए। उँहाने दस वर्षों तक भारत में रहकर भारतीय कला का अध्ययन किया। इसके बाद १९१७ में अमरीका गए और जीवन-भर वही रहे। अमरीका में बोन्टन यूनिवर्सिटी में ऑफ फाइन आर्ट्स में भारतीय कला-दर्शन के सरदाक की हैसियत से तीस वर्षों तक आनन्द कुमारस्वामी ने अनेकतर कला संबंधी चिंतन की साधना की। उँहोंने कुल मिलाकर नगमग ३४१ निबंध और पुस्तकों की रचना की जिनमें मिरर आफ जेस्चर (१९१७) द डान्स आफ शिव (१९१८) हिन्दी आफ एण्ड इण्डोनेशियन आर्ट (१९२७) और द ट्रांसफार्मेशन आफ नचर इन आर्ट्स (१९३४) मुख्य हैं। तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र की दृष्टि से आनन्द कुमारस्वामी की अनेक कृतियों में सर्वत्र सबसे महत्त्वपूर्ण द ट्रांसफार्मेशन ऑफ नचर इन आर्ट्स (१९३४) है जिसमें उँहोंने पाश्चात्य कला सिद्धान्तों के

साथ भारतीय, चीनी और जापानी कला-सिद्धान्तों की समानताओं और असमानताओं का निर्देश करते हुए कला-विषयक सार्वभौम चिन्तन-पद्धति की रूपरेखा प्रस्तुत की है। पुस्तक के आरंभ में ही अपने उद्देश्य को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा है कि "पूर्वी और पश्चिमी दृष्टिकोणों को परस्पर संबद्ध करते हुए कला-विषयक एक सामान्य सिद्धान्त के लिए आधार प्रस्तुत किया जा रहा है।"^१

वे इस तथ्य से भली-भाँति परिचित थे कि "एशियाई विचारों को बिना विकृत किये यूरोपीय शब्दावली में प्रस्तुत करना कठिन है।" इसलिए हठाकृष्ट तुलना के उत्साह में एशियाई कला-संकल्पनाओं को विकृत करने की अपेक्षा उन्होंने बौद्धिक ईमानदारी के साथ एशियाई और प्रासंगिक यूरोपीय विचारों को इस प्रकार साथ-साथ रखा है कि वे कुतूहल-पूर्ण भर प्रतीत न हों। इस प्रयास में उनकी दृष्टि वास्तविक तथ्यों पर ही रही है, तर्कों का वितंडा खड़ा कर किसी मत को साग्रह स्थापित करने की प्रवृत्ति से उन्होंने बराबर बचने का प्रयास किया है, क्योंकि उनका विश्वास था कि "सचेतसां अनुभवः प्रमाणं तत्र केवलम्।"^२

एशियाई कला संबंधी अपने अन्तरग परिचय के आधार पर आनन्द कुमारस्वामी ने पाश्चात्य अध्येताओं के सम्मुख यह भली-भाँति प्रमाणित कर दिया कि पूर्वीय देशों में भी चीन, जापान की अपेक्षा भारत में सौन्दर्यशास्त्रीय समस्याओं पर व्यवस्थित चिन्तन अत्यधिक विकसित था।^३

संस्कृत अलंकारशास्त्र की व्यापकता पर प्रकाश डालते हुए आनन्द कुमारस्वामी ने यह महत्त्वपूर्ण धारणा व्यक्त की कि अलंकार-सिद्धान्त मुख्यतः काव्य, नाटक, नृत्य और संगीत के प्रसंग में निरूपित होते हुए भी समस्त कलाओं के उपयुक्त सिद्ध हुआ, क्योंकि इसकी पारिभाषिक शब्दावली का अधिकांश रंग-विषयक अवधारणाओं से युक्त है और इस बात के पर्याप्त प्रमाण हैं कि अलंकार-सिद्धान्त वस्तुतः चित्रकला पर लागू होता है।^४

रस और ध्वनि के मूल आधार को स्पष्ट करते हुए आनन्द कुमारस्वामी ने यह मान्यता व्यक्त की कि ये दोनों सिद्धान्त मूलतः आध्यात्मिक हैं और अपनी पद्धति एवं निष्कर्ष में वेदान्ती हैं; यद्यपि उन दोनों सिद्धान्तों को उपनिषदों के शुद्ध वेदान्त की अपेक्षा परवर्ती वेदान्त एवं योग की भाषा में व्यक्त किया गया है।^५

जैसा कि परवर्ती विचारकों ने संकेत किया है, आनन्द कुमारस्वामी की सौन्दर्य-दृष्टि पर अध्यात्म का गहरा रंग था, इसलिए उन्हें भारतीय कला-सिद्धान्तों में प्रायः अध्यात्म-रंजित तत्त्व ही दृष्टिगोचर हुए। यहाँ तक कि तत्कालीन बौद्धिक, वातावरण के अनुकूल पाश्चात्य अध्येताओं की रुचि को तुष्ट करने के लिए उन्होंने प्राच्य कला की पूर्णतः आध्यात्मिक

^१ ट्रान्सफॉर्मेशन ऑफ़ नेचर इन आर्ट्स, पृ० ३

^२ वही, पृ० ४

^३ वही, पृ० ५

^४ वही, पृ० ४६

^५ वही, पृ० ५४-५५

याख्या की। यहाँ उनकी शक्ति भाषी और सामा भा। हमीरिण उहान प्राच्य बना शास्त्र की तुलना के लिए यूरोप से ईसाई कला सिद्धांत। एव शास्त्रवादी (स्कोरिस्टिक) सम्प्रदाय के कला चिन्तन का प्रस्तुत किया। समवन उनकी धारणा थी कि दाना म समानता का आधार धार्मिक और आध्यात्मिक प्रवृत्ति है। इसी कारण उहान पुनर्जागरण की तकनिष्ठ ऐहिक और मानववादा परंपरा का आधार पर विचरित आधुनिक सौन्दर्य सिद्धांतों को प्रायः कलाशास्त्र के साथ तुलनीय नही माना और उनका साथ समानता का किसी आधार को ढढन का प्रयास नही किया हम विषय म यत् अपवात्-स्वरूप कोई तथ्य है ता भारतीय साधारणीकरण की तुलना म प्रस्तुत यूरोपीय समानभूति (एम्पेरी) सिद्धांत है।

रसानुभूति का याख्या भा आनंद कुमारस्वामी न अध्यात्म प्रदान ही का है और यह आकरिमक नही है कि रसानुभूति का स्वरूप की व्याख्या करने के लिए उहाने मुख्य आधार के रूप म अभिनवगुप्त को स्वीकार न करके माहियत्पणकार विभक्तनाथ को ही चना है जिनका रस विवेचन अपेक्षाकृत अध्यात्मोन्मुख है।

फिर भा तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र म उनका ऐतिहासिक महत्त्व अमरिगध है। जसा कि सर विलियम गेथमटाइन न कहा है आज भारत को प्रथम श्रेणी की बनामक शक्ति के रूप म जा स्थान प्राप्त है उसका बढन-कुछ श्रेय कुमारस्वामी को है। इसी प्रकार प्रसिद्ध कलाविद एरिक गिल ने अपना आत्मकथा म कुमारस्वामी की कला विषयक अन्तर्दृष्टि की प्रशंसा म लिखा है कि मरा विश्वास है कि कितना अत्यंत जीवित 'रस' ने कला और जीवन धर्म और पावनता के बारे म ऐसी समझ और अन्तर्दृष्टि के साथ नहीं लिखा।

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के लिए आजन्त कुमारस्वामी का निबध कितने प्रेरणादायक रहे है उसका प्रमाण टामस मुनरो का यह कथन है कि इस शताब्दी के तीसरे दशक म जब उहान भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का व्यवस्थित अध्ययन आरम्भ किया तो आनन्द कुमारस्वामी का निबध हा उनका मुख्य साग शक बन। मुनरो न लिखा है कि हम मिल और हमन सौन्दर्यशास्त्र पर विचार विनिमय करने का प्रयास किया किन्तु विषय मप्रपण समवन न हो सका क्योंकि हमम से प्रायक आधारभूत अवधारणाओं का प्रयोग भिन्न अर्थों म करना था और मप्रपण के लिए सामान्य शब्दावली ढढन के लिए पयाप्त समय नही था। उनके कला विषयक अत्यधिक दार्शनिक निबधों म जो वान मुझ अक्सर नागवार लगी वं था उनका अपना एशियाई दर्शन— शाश्वत दर्शन (द परनिचल फिलासफी) जिसे वे 'सच्चा दर्शन भी समझते थे। मुझ यह आश्चर्यजनक लगा कि वे पुनर्जागरण' (रेनेसाँ) के वात की पात्रनाय बना को समझने और पसन्द करने म मवथा असमथ थ। उनकी पुस्तकों को बार बार एक बार एक दिन को इच्छा हाती थी किन्तु सौभाग्य से मैंने उस पुस्तक को अनुमार् काय नही किया। जब भी वे भारतीय कला और उसके मूल म निहित विचारा के बारे म लिखते थ तो मुझ एक महान अध्ययन से युक्त विद्वान और कला ममन के अधिकांश का अनुभव होता था। भारतीय कला सबधी उनका ज्ञान दीघ और प्रायक अनुभव तथा तीक्ष्ण पयवक्षय पर आधारित था। उनके कुछ आरमिक निबध परवर्ती

निबंधों की तुलना में कम रहस्यात्मक है। उनमें अनुभवपरक ज्ञान का एक व्यापक स्तर है जिस पर बिना किसी आधिभौतिक विवाद में पड़े मैं उन्हें समझ सकता हूँ। उनसे मैंने भारतीय कला के मोहक प्रतीकवाद के अनेक अर्थ सीखे हैं जैसा कि उनके 'डान्स ऑफ़ शिव' की क्लासिक व्याख्या में उपलब्ध है। यद्यपि वे कुछ विचारों को अक्षरशः या प्रतीकात्मक रूप से सत्य समझते थे और मेरी दृष्टि में उनमें किसी प्रकार का तथ्यात्मक सत्य नहीं था, फिर भी मुझे इस अन्तर से कोई परेशानी नहीं हुई। हमारे कला संबंधी मूल्यों के प्रतिमान भिन्न थे, फिर भी हम दोनों के बीच सामान्य आधार पर्याप्त था। अन्ततः हम इस बात में सहमत थे कि पूर्व की प्रतिभा और कलात्मक अभिव्यक्ति मानव-मस्तिष्क की महान उपलब्धि है और उसके प्रति हम दोनों के मन में आदर था।^१

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में कालक्रमानुसार दूसरा महत्वपूर्ण नाम डॉ० प्रवासजीवन चौधरी (१९१६-१९६१) का लिया जा सकता है जिनके चुने हुए निबंधों के संग्रह को 'द एस्थेटिक एटीच्यूड इन इण्डियन एस्थेटिक्स' के नाम से 'जर्नल ऑफ़ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म' ने अपने प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र विशेषांक में पूरक अंक के रूप में प्रकाशित कर समुचित श्रद्धांजलि अर्पित की। डॉ० चौधरी मूलतः दर्शनशास्त्र के अध्येता होने के साथ ही प्राचीन प्राच्य काव्यशास्त्र एवं आधुनिकतम पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के मर्मज्ञ विद्वान् थे। 'जर्नल ऑफ़ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म' (जिल्द ७, अंक २, दिसम्बर १९४८) में उनका पहला निबंध 'भारतीय सौन्दर्यशास्त्र में मानसिक अन्तराल' (साइकिकल डिस्टेंस इन इण्डियन एस्थेटिक्स) प्रकाशित हुआ। संभवतः भारतीय रस-सिद्धान्त के साथ एडवर्ड बुलो के 'मानसिक अन्तराल' सिद्धान्त की तुलना करनेवाले पहले विद्वान् डॉ० चौधरी ही थे। इसके पहले रस के साधारणीकरण की तुलना में पाश्चात्य 'समानुभूति' (एम्पेथी) सिद्धान्त ही प्रस्तुत किया जाता था। डॉ० चौधरी पहले विचारक हैं जिन्होंने साधारणीकरण में निहित तादात्म्य के अतिरिक्त निर्व्यक्तिकता को पहचानकर 'मानसिक अन्तराल' नामक आधुनिक पाश्चात्य कला-सिद्धान्त के आलोक में उसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की। इसके बाद तो उक्त जर्नल में क्रमशः उनके अनेक निबंध प्रकाशित हुए, यथा : 'द थियरी ऑफ़ रस' (१९५२), 'केथारसिस इन द लाइट ऑफ़ इण्डियन एस्थेटिक्स' (१९५६) इत्यादि। यद्यपि रस-निष्पत्ति के संदर्भ में अरस्तू के विरेचन-सिद्धान्त का उल्लेख अन्य विद्वानों ने भी किया है, किन्तु इन दोनों के साम्य-वैषम्य के व्यौरे में जितनी गहराई तक जाने का प्रयास डॉ० चौधरी ने किया है, वह अपूर्व है। उनके कार्यों की प्रौढ़ता को देखकर यह निस्सन्देह कहा जा सकता है कि उन्होंने आनन्द कुमारस्वामी द्वारा प्रवर्तित तुलनात्मक कार्य को अग्रसर करने के साथ ही परिपक्वता भी प्रदान की।

यद्यपि डॉ० चौधरी ने भी आनन्द कुमारस्वामी के समान ही भारतीय कलाशास्त्र के आध्यात्मिक आधार को उद्घाटित करते हुए पश्चिम के 'प्रत्ययवादी' (आइडियलिस्ट) सौन्दर्यशास्त्र के साथ उसे तुलनीय मानने का प्रस्ताव किया, तथापि जैसा कि टॉमस मुनरो ने कहा है, डॉ० चौधरी की दृष्टि अपेक्षाकृत कम आध्यात्मिक है। वैसे, दार्शनिक दृष्टि से

^१ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स, पृ० १३५

डा० चौधरी क विचार भी बहुत कुछ प्रत्ययवादी ही प्रतीत होते हैं। किन्तु उनकी सौंदर्य शास्त्रीय व्याख्याओं की प्रकृति मनोवैज्ञानिक है। इसमें अतिरिक्त सौंदर्यशास्त्रीय विचार भी अपेक्षाकृत अधिक आधुनिक हैं। रस की तुलना करते समय उन्होंने प्लेटो-अरस्तू तक ही अपने आपको सीमित न रखकर कोलरिज कीटम आदि रामाण्टिक कविता एवं टी० एस० इलियट आई० ए० रिचर्ड्स आदि आधुनिकतम विचारकों के काव्य चिन्तन का भी उपयोग किया है। कहना न होगा कि तुलना के लिए ग्रहीत इन अद्यतन काव्य सिद्धान्तों के कारण प्राचीन रस सिद्धांत के कुछ नये पक्षों को उद्घाटित करने में उन्हें सफलता मिली है।

तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र की दिशा में व्यवस्थित एवं सागोपाग अध्ययन का पहला विस्तृत प्रयास डा० कान्तिचंद्र पाण्डे का कम्परेटिव एस्थेटिक्स (१९५०-१९५९) नामक ग्रन्थ है। इस विज्ञान ग्रन्थ का प्रथम भाग इण्डियन एस्थेटिक्स १९५० में प्रकाशित हुआ था जो मर्यादित एवं परिवर्धित रूप में १९५६ में पुनः प्रकाशित हुआ। द्वितीय भाग वेस्टन एस्थेटिक्स १९५६ में आया और तृतीय भाग जिसमें भारतीय और पश्चात्य सौंदर्यशास्त्र की तुलना करने की योजना है अभी तक प्रकाश में नहीं आया। किन्तु तुलनात्मक भाग के अभाव में भी प्रस्तुत दोनों भागों में मुख्यतः द्वितीय भाग के चतुर्थांश अध्याय में तुलनापरक अनेक मतेत सुलभ हैं। इसमें अतिरिक्त डा० पाण्डे द्वारा भारतीय सौंदर्यशास्त्र पर लिखित दो अन्य निबंध^१ भी इस दृष्टि से उल्लेखनीय हैं।

तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र के क्षेत्र में डा० पाण्डे की विशेष देन है अभिनवगुप्त के काव्य एवं कला संबंधी विचारों का प्रामाणिक व्याख्यान और फिर उनकी मायना के साथ काण्ट और हगेल के कला संबंधी विचारों की तुलना। डा० पाण्डे ने अभिनवगुप्त के विषय अध्ययन किया है।^२ आधुनिक विद्वानों के समक्ष अभिनवगुप्त के विचारों को व्यवस्थित एवं प्रामाणिक रूप में उपस्थित करने का श्रेय उनको ही है। उनके इस अध्ययन ने भारतीय सौंदर्यशास्त्र संबंधी विवेचन को एक नया आयाम प्रदान किया। यद्यपि स्वयांलोकलोचन एवं अभिनवभारती जैसे ग्रन्थ सुसम्पन्न रूप में कुछ पहले से ही उपलब्ध थे किन्तु एक तो भाषा एवं शब्दावली की दुरुहता के कारण वे आधुनिक अध्येताओं के लिए अगम्य थे दूसरे अभिनवगुप्त के दार्शनिक ग्रन्थों का पूरा सदाभ ज्ञान न होने के कारण उनके काव्य एवं कला संबंधी विचारों का सही अर्थ ग्रहण करना कठिन था। डा० पाण्डे ने अभिनवगुप्त के दार्शनिक विचारों को स्पष्ट कर उनके मद्दम में काव्य कला संबंधी मायनाओं की प्रामाणिक व्याख्या प्रस्तुत की जिससे भारतीय सौंदर्यशास्त्र का गहन दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक मर्म उद्घाटित हुआ।

अहाँ तक पश्चात्य सौंदर्यशास्त्र संबंधी विवेचन का संबंध है डा० पाण्डे ने प्लेटो-अरस्तू से लेकर ब्रौंच तक केवल पश्चात्य प्रत्ययवादी चिंतनधारा तक ही अपने को सीमित रखा है। इस प्रकार उन्होंने भारतीय एवं पश्चात्य सौंदर्यशास्त्र के प्रत्ययवादी पक्षा

^१ (क) 'इण्डियन एस्थेटिक्स हिस्ट्री ऑफ फिलॉसफी ईस्टन एण्ड वेस्टन स० एस० राधाकृष्णन आदि (२ जिल्ड १९५२)

(ख) 'ए थर्ड स आइ व्यू ऑफ इण्डियन एस्थेटिक्स', जनरल ऑफ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म, ओरिएण्टल एस्थेटिक्स विभागात् फाल १९६५

^२ अभिनवगुप्त एन हिस्टारिकल एण्ड फिलॉसफिकल स्टडी, १९६३

की तुलना पर ही अपनी दृष्टि केन्द्रित की है। इस दृष्टि से उनका कार्य बहुत-कुछ आनन्द कुमारस्वामी और प्रवासजीवन चौधरी की ही परंपरा में है; अन्तर है तो केवल इतना कि उन्होंने कुमारस्वामी से आगे बढ़कर पुनर्जागरणोत्तर कला-चिन्तन को भी अपनी विचार-सीमा में स्वीकार किया है। इसका कारण संभवतः यह है कि जहाँ कुमारस्वामी की कला-दृष्टि मध्ययुगीन धार्मिक एवं आध्यात्मिक दर्शनों से प्रभावित है, वहाँ डॉ० पाण्डे की कला-दृष्टि अभिनवगुप्त के कौल मत पर आधारित होने के कारण अपेक्षाकृत अधिक तर्कसम्मत एवं ऐहिक है। यह अन्तर दोनों की रसानुभूति संबंधी व्याख्या में स्पष्ट देखा जा सकता है। कौल मत के अनुसार ऐन्द्रिय-बोध से लेकर शुद्ध संवित् तक एक ही चित् शक्ति का प्रसार है; इसलिए रसानुभूति में ऐन्द्रिय-बोध से लेकर शुद्ध सवित् की चर्चणा तक का सम्पूर्ण व्यापार समाविष्ट रहता है, जिसमें सौन्दर्य-ग्रहण का कोई भी स्तर अवर अथवा त्याज्य नहीं है। अपनी इस धारणा की पुष्टि में डॉ० पाण्डे ने अभिनवगुप्त का एक प्राचीन चित्र प्रस्तुत किया है जिसमें सौन्दर्यशास्त्र के महान् आचार्य स्त्री-पुरुष कलाकारों से घिरे हुए संगीत-सौन्दर्य का रसास्वादन करते हुए दिखाए गए हैं। डॉ० पाण्डे ने अभिनवगुप्त के एक शिष्य धनराज योगी के चार प्रशस्ति-श्लोक भी उद्धृत किए हैं जिनमें उस चित्र के समान ही अभिनवगुप्त का वर्णन मिलता है। प्रशस्ति के अनुसार अभिनवगुप्त स्वयं नाद-वीणा बजाते हुए वीरासन की मुद्रा में बैठे हुए हैं। उनके सम्मुख सिद्ध योगिनियों का संध-गीत, वाद्य, नृत्य कर रहा है। पार्श्व में दो स्त्रियाँ 'शिव-रस' से पूर्ण कलश लिये खड़ी हैं। रुद्राक्ष-युक्त उनकी एक हाथ परम शिव ज्ञान की मुद्रा में ऊपर उठा हुआ है।^१

डॉ० पाण्डे-कृत अभिनवगुप्त की व्याख्या कितनी ऐहिक है, इसका अनुमान इसी से लगाया जा सकता है कि टॉमस मुनरो अभिनवगुप्त के कला-विषयक विचारों की अभिव्यक्ति पाश्चात्य प्रकृतवादी मनोविज्ञान की भाषा में संभव मानते हैं। टॉमस मुनरो की इस धारणा का आधार डॉ० पाण्डे का यह मत है कि अभिनवगुप्त शैवागम के जिस कौलमत के विश्वासी थे "वह विषयानन्द और आत्मानन्द के बीच किसी प्रकार का विरोध नहीं मानता था, बल्कि विषयानन्द को आत्मानन्द के साधन के रूप में स्वीकार करता था।" डॉ० पाण्डे की इस व्याख्या ने भारतीय सौन्दर्यशास्त्र का ऐसा रूप प्रस्तुत किया जिससे पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की आधुनिक प्रवृत्तियों के साथ उसकी तुलना की संभावनाएँ उद्घाटित हुईं। इस दृष्टि से डॉ० पाण्डे की देन अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है।

इसके अतिरिक्त डॉ० पाण्डे की एक महत्त्वपूर्ण देन यह भी है कि उन्होंने शैव-दर्शन के आधार पर काव्य के अतिरिक्त संगीत, मूर्ति, चित्र एवं वास्तु-कला-संबंधी विचारों को एकत्र करके व्यापक कला-दर्शन अथवा सौन्दर्यशास्त्र की रूपरेखा पुनर्निर्मित की है। इस प्रकार उन्होंने पाश्चात्य विचारकों के मन में भारतीय सौन्दर्यशास्त्र-विषयक इस भ्रम को दूर करने योग्य तथ्य प्रस्तुत किया कि भारत में सम्पूर्ण ललित-कलाओं के विवेचन में समर्थ कोई व्यवस्थित सौन्दर्यशास्त्र नहीं है। इस दृष्टि से भी डॉ० पाण्डे का कार्य कुमारस्वामी के कार्यों का अगला कदम कहा जा सकता है। वस्तुतः 'कम्पैरेटिव एस्थेटिक्स' के तृतीय

^१ अभिनवगुप्त : 'एन हिस्टॉरिकल एण्ड क्रिटिसिकल स्टडी', पृ० ७३८ पर उद्धृत मूल छन्द।

एवं क प्रकाश म आ जान पर यह प्रमाणित हान की पूरी सम्भावना है कि भारतीय एवं पारश्चाय सौन्दर्यशास्त्र के तुलनात्मक अध्ययन की दिशा म डा० कानिचन्द्र पाण्डे का कार्य मन्त्र अर्थो म विश्वकोशपरिषद् है ।

जिस समय अभिनवगुप्त पर एक आर १० कानिचन्द्र पाण्डे काय कर रह थ तगभग उमा समय दृष्टता म आर० मोली न आ द एम्पेटिक एक्सपीरिण्ट्स एकाडिग टु अभिनवगुप्त (१९५६) नाम म अभिनवगुप्त के सौन्दर्यानुभूति मन्वधी विचारा का अग्रैजी अनुवाद एव विस्तृत व्याख्यापरक तुलनात्मक टिप्पणिया के साथ रोमन अक्षर म मूत्र पाठ के रूप म प्रस्तुत किया । नाती का यह प्रथ आपातन तुलनात्मक न ह्रात ह्रा भी अपनी महाराष्ट्र म अनेक तुलनाय मकेता से पूण है । यहा नहा वरि डम प्रथ की भूमिका म उहान एकाग्रिक वाग उन तुलनीय पभा का स्पष्ट उल्लेख भा किया है । एक स्थान पर उहान कहा है कि भारतीय विचारक पाश्चात्य प्रथयवादी चितका क यदि विपरीत नहीं ता भिन्न पय का अनुमरण करन ह्रा एक क्षण विमेष म यह परिगमित कर सका था कि मत—चिन्तन या विचार है और हमारा आत्मपान जो कुछ भी है यह अन्तिम विशयण म स्व पा आत्मा पर आधारित है ।^१

अथय आनन्दवधन मट्टनायक मट्टनोव एवं अभिनवगुप्त क नाय मन्वधी विचारा का आधुनिक प्रासंगिकता का रेखांकित करने ह्रा नाता न कना है कि यही नहीं कि उन प्राचीन आचार्यों क विचार आज भी वैध है जकि पाश्चात्य विचारा की तुलना म द जपगाह्यन नवान भी है । व्यावहारिक प्रयासना स मुक्त एक स्वतंत्र चेतय अनुभूति क रूप म कला मन्वधी अवधारणा जिसका निरूपण पश्चिम क लिए वाण की प्रतिभा ने किया था दसवा शताब्दी क भारते म भी अध्ययन और विवाद की वस्तु थी ।^२

भारतीय कला सिद्धान्त का पाश्चाय सौन्दर्यशास्त्र क सद्भम म रखकर दयनवान विचारका म आर० मोली बकन नहीं है वरि उनक पूर्व और पश्चात प्राच्य विद्याविशारदो का एक विभार परपर है जिसम भारतीय रमयक्ष (१८९०) क विशयण मासोमी विद्वान मिलवा नवी और मरुहन नाटक (१९२८) क विभूत जपि विद्वान डा० ए० वी० कौय क नाम विषय रूप स उल्लेखनीय हैं । इनक ग्रथा न पश्चिम क उन सौन्दर्यशास्त्रयो क लिए आधार-ग्रथ का वाय किया जा स्वय तो पसहन नहा जानत किन्तु जो भारतीय कला सिद्धान्त म गहरी र्चि गवत है । उदाहरण क लिए आमतो एस० के० लगर ने 'नाय प्रतिमाम पर विचार करन ह्रा ग्रा एन्वड बुना द्वारा प्रतिपादित मासिक जन्त राय नामक सिद्धान्त का उपयोग किया है वही सिलवा नवी क भारतीय रमयक्ष म निरूपित रस विषयक विचारा की अधिक सन्तापप्रद एवं अनुकूल सम्पत्कर अपनी मायताजा क समयन म उद्धृत किया है । उहान स्पष्ट शदा म स्वीकार किया है कि जहाँ पाश्चाय विचारक रमयक्ष क अन्तगत मवगो क विभिन्न पभा म धपला (मनपमूजन) कर देत है हिन्दू आलोचक उनम पारम्परिक मन्वधी का वही अधिक स्पष्टता से

^१ द एम्पेटिक एक्सपीरिण्ट्स एकाडिग टु अभिनवगुप्त इण्ट्राडक्शन, पृष्ठ २३

^२ वही पृ० ३२

समझते हैं।^१ परन्तु श्रीमती लैंगर की धारणा है कि भारतीय चिन्तकों ने 'रस' संबंधी अवधारणा पर अतिमानवीयता का रहस्यात्मक आवरण डाल दिया, क्योंकि प्राचीन आचार्य प्रतीक की शक्ति का साक्षात्कार होने पर इतने हतप्रभ अथवा विस्मित हो गए कि वे उसके वास्तविक रूप को ठीक से देख न सके।^२

यों तो स्वयं श्रीमती लैंगर के विचार भी सौन्दर्यशास्त्र की वस्तुनिष्ठ प्रत्ययवादी विचारधारा के अन्तर्गत ही आते हैं, किन्तु भारतीय रस-सिद्धान्त के विषय में उन्हें अतिमानवीयता एवं रहस्यवादिता का जो आभास हुआ, उसका श्रेय बहुत-कुछ सिलवाँ लेवी जैसे व्याख्याकारों की व्याख्याओं को है। यदि भरत और अभिनवगुप्त द्वारा प्रतिपादित रस-सिद्धान्त के मूल रूप तक उनकी पहुँच होती तो सम्भवतः उन्हें इस प्रकार का भ्रम न होता। फिर भी यह तथ्य अपने-आप में कम महत्वपूर्ण नहीं है कि श्रीमती एस० के० लैंगर जैसी गम्भीर सौन्दर्यशास्त्री ने रस-सिद्धान्त की परिपक्वता स्वीकार करते हुए उसे आधुनिक सौन्दर्य-चिन्तन के लिए सन्तोषप्रद सिद्धान्त के रूप में ग्राह्य माना।

जिस प्रकार तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में भारतीय एवं पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्तों के तुलनात्मक प्रयास हुए, उसी प्रकार कालक्रम से विचारकों का ध्यान संगीत, चित्र, मूर्ति आदि कलाओं के सिद्धान्तों की ओर भी गया। वले लंकास्टर ने 'कीज टु द अण्डरस्टैंडिंग ऑफ़ इण्डियन एण्ड चाइनीज पेंटिंग'^३ शीर्षक निबंध में चीनी चित्रकला के अतिरिक्त भारतीय चित्रकला संबंधी सैद्धान्तिक मान्यताओं का विश्लेषण किया है। उन्होंने चित्रकला के सन्दर्भ में 'रस' की प्रासंगिकता का उल्लेख करते हुए लिखा है कि भारतीय चित्रकला के अंगों में से एक अंग के रूप में 'रस' भी स्वीकृत था। इसी प्रकार ए० वेक^४

^१ Some of the Hindu critics, although they subordinate and even duplicate dramatic art in favour of the literary elements it involves, understand much better than their Western colleagues the various aspects of emotion in theatre, which our writers so banefully confuse : the feelings experienced by the actor, those experienced by the spectators, those presented as undergone by the characters in the play, and finally the feeling that shines through the play itself—the vital feeling of the piece. This last they call *rasa* ; it is a state of emotional knowledge, which comes only to those who have long studied and contemplated poetry. It is supposed to be of supernatural origin, because it is not like mundane feeling and emotion, but is detached, more of the spirit than of the Viscera, pure and uplifting. *Feeling and Form*, p. 323.

^२ *Rasa* is, indeed, that comprehension of the directly experienced or 'inward' life that all art conveys. The supernatural status attributed to its perception shows the mystification that beset the ancient theorists when they were confronted with the power of a symbol which they did not recognize as such. *Ibid.*, p. 323.

^३ जर्नेल ऑफ़ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म, जिल्द ११, अंक २ (दिसम्बर १९५२)

^४ (क) 'द म्यूजिक ऑफ़ इण्डिया', एंशिण्ट एण्ड ओरिएण्टल म्यूजिक, सं० इ० वेलेज, लन्दन, १९५७

(ख) 'एस्थेटिक्स ऑफ़ इण्डियन म्यूजिक', ब्रिटिश जर्नेल ऑफ़ एस्थेटिक्स, जिल्द ४, अंक १ (जनवरी १९६४)

न भारतीय मगीत क मदम म रस सिद्धान्त पर विचार किया है। भारतीय सौन्दर्यशास्त्र शीघ्र निबन्ध मे वेक ने विशेष रूप स चित्रकला और मगीत क अन्तर्गत रसमा और रसमा के पारस्परिक संबध पर प्रकाश डाला है। मगीत क अन्तर्गत रस-नरत्व पर विचार करन की शिशा म इन्डियन जी० राफ का निबन्ध 'रसमा एण्ड रागिनीज ए की टु इण्डियन एम्प्रेटिकस'^१ भी उल्लेखनीय है। परन्तु तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि म किलिप रामन के दो निबन्ध 'द मयडम आफ इण्डियन स्कल्चर'^२ और 'म्यूजिक एण्ड डांस इन इण्डियन आर्ट'^३ की भूमिका अत्यन्त महत्वपूर्ण है। एक निबन्ध म उद्दान मूर्तिकला क मदम म रस और ध्वनि संबधी सिद्धान्तो को अन्तर्निहित बनात हुए यह प्रतिपादित किया है कि भारतीय मूर्तिकला क रूपगत अंगुल म बौद्धिक ग्रहणशीलता विद्यमान होनी है। दूसरे निबन्ध म रस सिद्धान्त की व्यापकता का प्रतिपादन करते हुए काव्य स लक्षर मगीत नूय मूर्ति चित्र कान्तु आदि सभी कलाओं क रस की व्यापकता के प्रमाण प्रस्तुत किए हैं। एशियन गिन्सू के १९६४ के जिस अंक म किलिप रामन ने भारतीय मूर्तिकला की पद्धतिया म रस निरूपण किया है उनी म आर० माटन रिचय ने पाश्चात्य और सस्कृत साहित्य सिद्धान्तो के मध्य स्थित कुछ चुनीती भरी विषयमताओ की ओर ध्यान आकृष्ट किया है। उनके विचार म पाश्चात्य कला सिद्धान्त के व्यक्ति-स्वानुभव के विरुद्ध सस्कृत कायशास्त्र म टाडप मवधी मायनाओ का प्रचलन था जिमके अन्तर्गत शली शिल्प के अनिश्चित आध्यात्मिक गहराई के विषय म मृजनशीलता क लिए अवकाश न था।

एसे फुटकल प्रयत्ना म वान मोटर एमिस का निबन्ध 'एम्प्रेटिक बल्बूज इन द ईस्ट एण्ड वेस्ट'^४ विशेष रूप म उल्लेखनीय है जिम उद्दाने हवाई विश्वविद्यालय क जून जलाई १९५९ म आयोजित तृतीय ईस्ट-वेस्ट फिनामफस कांफरस म पत्रा था। पाश्चात्य कला चिन्तन को रूप के अन्तर्गत धोपित करते हुए एमिस ने स्पष्ट शान्त म स्वीकार किया है कि यद्यपि पश्चिम म प्लेटो से ही कला म दार्शनिक रचि का मूलपात हा गया था तथापि अन्तर् पश्चिमी दार्शनिको ने कला को कभी भी गभीरता स नहीं लिया। उद्दान नृत्तिक और ज्ञानमूलक प्रश्ना को विशेष रूप से विचारणीय माना। पश्चिमी चिन्तका न जब कला को महत्वपूर्ण माना तो उस समय के प्राय रूपवाणी हो गए और इस प्रकार उद्दान जीवन के अर्थ (और अपनी समझ स ऊपर) मूल्या मे पृथक रूप म कला के मूल्य को स्वीकार किया। दूसरे वग के विचारको की दृष्टि म कला के स्वयं अपन रूप में आध्यात्मिक मूल्य नहीं होने बल्कि वह रूप जब धर्म या कला विचार-दृजन के मूल्यो को व्यक्त करता है तभी मूल्यवान होता है। इस वग के विचारका म एमिस के अनुसार थामस एक्विवास तथा इटालीन भौतिकवाणी विचारक आने हैं। उन दोनों वर्गों क अतिरिक्त एक तीसरा वग भा है जा जान ड्यूई का अनुसरण करत हुए यह स्वीकार करता है कि कलात्मक अभिव्यक्ति की टकनाक के माध्यम स सभी सामाज्य मानव प्रयोजन आध्यात्मिक स्तर प्राप्त

^१ 'जनल ऑफ एम्प्रेटिकस एण्ड आर्ट क्रिटिसिजम जिल्द ९ अंक २ (जनवरी १९५२)

^२ एशियन रिच्य 'यू सीरीज १ ३ (दिसम्बर १९६४)

^३ 'म्यूजिक एण्ड डांस इन इण्डियन आर्ट (एडिनबर्ग रायल स्कॉटिश म्यूजियम १९६३)

^४ जनल ऑफ एम्प्रेटिकस एण्ड आर्ट क्रिटिसिजम जिल्द १९ अंक १ (दिसम्बर १९६०)

कर सकते हैं। इसलिए जीवन में जो मूल्य पहले से मौजूद हैं, उन्हीं को स्पष्ट एवं तीव्र करने में ही कला के आध्यात्मिक मूल्य निहित हैं।

इस आधार पर एमिस ने यह निष्कर्ष निकाला है कि कला के प्रति ऐसा कोई एक दार्शनिक दृष्टिकोण नहीं है जिसे नितान्त ठेठ पाश्चात्य दृष्टिकोण कहा जा सके। किन्तु अठारहवीं शताब्दी से, जब से आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र का अभ्युदय हुआ है, मुख्यतः काण्ट के समय से, पाश्चात्य दार्शनिकों ने कला में अधिकाधिक गंभीर रुचि दिखाई है और अपने दृष्टिकोण को अपेक्षाकृत अधिक व्यापक बनाया है। अब बीसवीं शताब्दी में बलपूर्वक यह कहा जा सकता है कि उच्चतर क्षेत्रों में कला का उत्थान करने से अथवा कला को अन्य मूल्यों के अधीनस्थ करने से उसमें आध्यात्मिक मूल्य नहीं आ जाते।

इस भूमिका के पश्चात् एमिस ने 'रूप' को पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की केन्द्रीय अवधारणा मानकर इसी के अर्थ-संकोच, अर्थ-विस्तार आदि के द्वारा पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के विकास की सामान्य दिशा का निरूपण किया है। उस क्रम में उन्होंने हेगेल और क्रोचे की रूपगत मान्यताओं का विवरण देते हुए अभिनवगुप्त प्रभृति भारतीय चिन्तकों के कला संबंधी सिद्धान्तों को तत्तुल्य प्रतिपादित किया है। हेगेल ने जब सौन्दर्यशास्त्र को परमसत्ता के रूपाकार तक विस्तृत किया तो उन्होंने उसके रूप को तार-तार कर दिया। उन्होंने वस्तु और रूप के संघर्ष को रूप की बलि देकर हल किया। हेगेल का अनुसरण करते हुए क्रोचे ने 'रूप' को प्रातिभज्ञान में विलीन कर रूप की सत्ता ही समाप्त कर दी। एमिस के अनुसार इस विचार का विकास भारत में 'रस' संज्ञा को केन्द्र बनाकर किया गया। भरत द्वारा प्रयुक्त 'रस' शब्द को अभिनवगुप्त ने दार्शनिक चिन्तन के सहारे ऐन्द्रिय-बोध के स्तर से क्रमशः उच्च स्तर पर उठाते हुए स्व-संवित् की चर्चना में पर्यवसित कर दिया, जिसका प्रभाव राधाकृष्णन्, अरविन्द आदि आधुनिक चिन्तकों पर आज भी स्पष्टतः परिलक्षित होता है।^१

^१ Much the same idea has developed in India around the term *Rasa* used by Bharat (1st century A.D.) and by Abhinavagupta (10th century A.D.) to mean the taste or essence of poetry and drama at the level of ideal beauty, enjoyed intuitively, above ordinary pleasure and any naturalistic attitude in a contemplative mood awakened by various idealizing devices. *Raga*, in every Indian art, means the (natural and divine) factors of emotion and technique which stimulate the response of *Rasa*. For Radhakrishnan, art expresses religious and moral truth at a level where the self is most uniquely itself, because also universal..... For Shri Aurobindo, aesthetic experience enables divided beings (which men are) to glimpse the universal harmony; the beauty beheld by the divine soul. This is still Abhinavagupta's conception of beauty which dominates Indian aesthetics to this day. In Abhinavagupta's theory aesthetic experience rises from sense (sight and hearing) to the transcendental universal, imaginatively and emotionally grasped, which improves the appreciator morally by lifting him into the bliss of the higher self..... Yet the sensuous level is not left behind. Indian art often presents the divine in frankly sensuous forms, with the conviction that all life is one in being and becoming and in the dualism of masculine and feminine.

'Aesthetic Values in the East and West', *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. XIX, No. I (Dec. 1960).

तुलनात्मक मोदयशास्त्र के आधारभूत सिद्धान्तों व विषय में मन्मथ गवसे महत्त्वपूर्ण एवं अद्यतन निबन्ध प्रोफेसर आर्चो जे० बाम का 'कम्पैरेटिव एथनोलॉजी' है जो गत वर्ष जेतन आफ एथनोलॉजी एण्ड सांस्कृतिक विज्ञान के प्राच्य मोदयशास्त्र — विषयक विशेषांक (१९६५) के अंतगत प्रकाशित हुआ था। प्राप्तिगत वाम न आरम्भ में ही कता है कि भारत वर्षों तक पाश्चात्य मोदयशास्त्र का अभाव और प्राच्य मोदयशास्त्र का अध्ययन करने के पश्चात् वे इस निबन्ध पर पहुँचें हैं कि मोदयानुभूति तांत्रिक मूल्य की महत्त्वानुभूति में निहित है। इस निबन्ध में उन्होंने हिन्दू बानी और पाश्चात्य मोदयशास्त्र का स्वस्वगत अन्वयशास्त्र का तुलना करने हुए मोदयशास्त्राध्य सिद्धान्त में निहित तत्त्व मोदयशास्त्रक सानों के अन्तर का आरम्भ कर दिया है।

इस प्रकार के तुलनात्मक प्रयोग के अन्तरे व प्रति भावधान करने हुए प्राप्तिगत वाम न करा है कि इन तीनों सम्प्रदायों का इतिहास अत्यन्त शीघ्र जन्म और विविध धाराओं में पुस्तक रहा है जिसमें विकास की सामान्य धारा व अनेक अपवाद भी विद्यमान हैं। इतिहास इतने स प्रयत्न में सांस्कृतिक आदर्शों के विकासशील इतिहास व रूप को देखा जा सके। तब ही पाश्चात्य अन्तरे को स्पष्ट करने व तिन सभ्यता धाराओं और एकलौरी सामान्य सिद्धान्तों का अन्तरे दिया गया ता अतिमरणीकरण का अन्तरे पैदा होगा। इतिहास इस निष्ठा में मार्गी अनुसंधान की आशा में अधिक-अधिक साधारण प्रतिभाओं के रूप में ही कुछ भावनाएँ प्रस्तुत का या सकती हैं।

प्रो० बाम इस तथ्य में भरोसा भीत अत्यन्त है कि भारत वान और पश्चिम में स प्रयत्न का मोदयशास्त्र अपनी अपनी विशिष्ट संस्कृति एवं चिन्तन पद्धति को उपर है इसलिए इनमें स किसी एक को किसी मोदयशास्त्रीय अवधारणा को पूरा अन्तरे न पृथक् करके उपरी समानताओं के आधार पर तुलना के तिन प्रस्तुत करना अभाव है। इसलिए उन्होंने यथासंभव सक्षम में जेतन तीनों सम्प्रदायों व विशिष्ट इतिहासिक परिदृश्य को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। प्रस्तुत प्रयोग में अनेक भारतीय और पाश्चात्य परंपराएँ ही विचारणीय हैं।

तब व अनुसार अनेक परस्पर विरोधी प्रवृत्तियों के बीच जूझ पाश्चात्य मोदयशास्त्र प्रगतन उत वस्तुतया पर कर्तव्य रहा है जिनके कारण कोई वनाकृति अथवा मुद्दर वस्तु शक्य में मोदयानुभूति उत्पन्न करती है। प्रसन्न की मोदयानुभूति पर विचार करने हुए भी पाश्चात्य मोदयशास्त्री कलावस्तु पर उन मानसिक प्रतिबिम्बों का प्रभेद करके वस्तुगत रूप में विचार करने की ही और विशेष रूप में प्रवृत्त रहें हैं।

हमारी और हिन्दू दशन परमसत्ता को मत, चित् और आनन्द रूप मानना है और तदनुसार मोदय को तम परमसत्ता की प्राप्ति प्रतीति। इस प्रकार हिन्दू चिन्तन में बल वस्तुगत मोदय में अतिक्रम उमड़ी प्राप्ति प्रतीति पर है जिसका स्यात् महदय का अन्तर्गत है।

इस अन्तर में निहित तत्त्व मोदयशास्त्रक आधार का स्पष्ट करने हुए प्रो० बाम कहते हैं कि पाश्चात्य मोदयशास्त्र का विरोधी चिन्तन-परंपराओं पर प्रतिष्ठित है जिन्हें सामान्यतः इन्डोपैरक और बुद्धिपरक परंपराओं के नाम से अभिहित किया जाता है।

पाश्चात्य दर्शन अपने ग्रीक पूर्वजों का अनुसरण करते हुए प्रायः बुद्धि पर बल देता है और हिन्दू उत्तराधिकार के प्रभाव में इच्छाशक्ति पर। परवर्ती ईसाई परंपरा ने ग्रीक सिद्धान्त को पुष्ट किया जिसके परिणामस्वरूप पुनर्जागरण ने बुद्धि को सबसे मूल्यवान माना। वाम के अनुसार पाश्चात्य चिन्तन आज तक बुद्धि और इच्छा के इस द्वन्द्व से मुक्त नहीं हो सका है। इस द्वन्द्व ने सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं को भी गहराई तक प्रभावित किया है।

इसके विपरीत हिन्दू चिन्तन में बुद्धि और इच्छा का द्वन्द्व अपेक्षाकृत नगण्य महत्त्व का है। वहाँ दोनों ही या तो भ्रम मात्र है अथवा सत् के विकृत या अधम रूप। हिन्दू दर्शन के अनुसार परमसत्ता बुद्धि के लिए ही नहीं, बल्कि इच्छा के लिए भी अलभ्य अथवा उन दोनों से ही अतीत एवं परे है। इसलिए हिन्दू दर्शन सौन्दर्यानुभूति की अवस्था को जिस आनन्द के रूप में निरूपित करता है, वह पाश्चात्य चिन्तन की बुद्धि और इच्छापरक समस्त मानसिक शक्तियों से परे है। इस द्वन्द्व का अतिक्रमण कर सकने में समर्थ होने के कारण ही हिन्दू संस्कृति 'निर्वाण' और 'शून्य' जैसी अवधारणाओं तक पहुँच सकी। संभवतः इसीलिए भारतीय संगीत में 'मीन' का इतना महत्त्व है जो श्रोताओं के लिए सर्वथा दुर्वोध है। सौन्दर्यानुभूति का द्योतक 'आनन्द' भी संभवतः इसी चिन्तन-परंपरा से किसी-न-किसी प्रकार संबद्ध है। इसलिए जहाँ हिन्दू, ईसाई और मुस्लिम परंपरा ईश्वर के सम्मुख व्यक्ति की इच्छाशक्ति के समर्पण का विधान करती है, वहाँ हिन्दू परंपरा में सीधे-सीधे इच्छाशून्य हो जाने की विधि है। इस प्रकार पाश्चात्य चिन्तन बुद्धि और इच्छा के जिस द्वन्द्व से पीड़ित है, उससे हिन्दू चिन्तन आरंभ ही से सर्वथा मुक्त रहा। इसलिए पश्चिम ने उस द्वन्द्व के सामरस्य के लिए जहाँ 'त्रासदी' की रचना का विधान किया, हिन्दू परंपरा में उसके महत्त्व को स्वीकृति ही नहीं मिली।

उपर्युक्त अन्तर को रेखांकित करते हुए अन्त में प्रो० वाम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि हिन्दू और पाश्चात्य सभ्यताओं के प्रधान आदर्श इतने परस्पर विरोधी हैं कि एक में जो सर्वाधिक वास्तविक और शुभ है, वही दूसरे में न्यूनतम वास्तविक और शुभ है। इसलिए दोनों के सौन्दर्यशास्त्रों की प्रकृति भी परस्पर विरोधी है। इसलिए दोनों की तुलना का कार्य दुस्माध्य ही नहीं बल्कि असंभव प्रतीत होता है।^१

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में अद्यतन भारतीय प्रयासों में मे विशेषरूप से उल्लेखनीय कृष्णचैतन्य का ग्रंथ 'संस्कृतपो एटिक्स ए क्रिटिकल एण्ड कम्पैरेटिव स्टडी' (१९६५) है। इस ग्रंथ में लेखक ने अपनी समझ से "प्राचीनतावादी विद्वानों की धूल-भरी पोथियों के संसार से संस्कृत काव्यशास्त्र की महान परंपरा का जीर्णोद्धार कर उसे विश्व के विचार-प्रवाह के साथ एकात्म करने का प्रयास किया है।" कृष्णचैतन्य को शिकायत है

^१ The dominating ideals of Hindu and Western civilization oppose each other so completely that what is taken as most real and good in the one is regarded as least real and good in the other.....consequently, the aesthetic, as viewed from these opposing moods, is conceived as having antithetical natures. Generalizations about the nature of the aesthetic.....often appears impossible when the seemingly contradictory character of ideals of different civilizations comes to be understood. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Dec. 1965), pp. 113-14.

कि सस्कृत काव्यशास्त्र पर अभी तक अग्रजी में जो ग्रंथ लिखे गए हैं वे बीच-बीच में सम्युक्त के पारिभाषिक शब्दों से इस प्रकार अन्तर्प्रथित हैं कि केवल अग्रजी जाननेवाले पाठकों के लिए सघना दुर्बोध हैं। इसलिए उद्देश्य इन विद्वानों को अग्रजी जानने वाले आधुनिक अध्येताओं के लिए अपना ग्रंथ लिखना है। उनका अपना विश्वास है कि सस्कृत काव्यशास्त्र की अवधारणाएँ एवं मायनाशा की सावभौम वैधता व्यापक तुलनात्मक अध्ययन से ही प्रतिष्ठित की जा सकती है। इसलिए उद्देश्य काव्यशास्त्र विषयक भारतीय अनुसंधानों को सही ढंग से लेकर इतिवृत्त तक के यूरोपीय चिन्तना के विचारों के साथ रखते हुए विश्लेषित किया है। किन्तु भारतीय एवं पाश्चात्य विचारों को साथ-साथ रखने की आवश्यकता ने तबक नाम-परिगणना का ऐसा कुतूहलपूर्ण प्रदर्शन किया है कि भाग्य विवरण वास्तविक तुलना के स्थान पर कवन सूचीपरत भाग प्रतीत होता है। इस ग्रंथ का सखक जिम त्वरा के साथ एक ही वाक्य में अभिनवगुप्त काष्ण चरनी मतार्थ, इतिवृत्त प्रसन्नि दजना नामो का उल्लेख करता है उसमें प्रायः चिह्न होती है। इस त्वरा में कभी कभी परम्पर विरोधी बातें भी निकल पड़ती हैं जिनसे रस की अलौकिकता निरूपित करने के बाद ही आस चलेकर वे सस्कृत काव्यशास्त्र के रस विषयक मतों को प्रकृतवादी ड्यूई के समान बनाते हैं। इसी प्रकार भारत के विभावानुभावमचारिणयोगाद्रमनिष्पत्ति को टी० एस० इतिवृत्त के आम्बेडकर कोरिलेटिव के तुल्य कहने के साथ कोई युक्ति व्याख्या या प्रमाण देना भी अपर्याप्त लगता है। फिर भी इन युक्तियों के साथ-साथ कृष्णचंतय के ग्रंथ में कुछ मायनाशा का विवेचन महत्त्वपूर्ण है जैसा ध्वनि सिद्धान्त की तुलना में मलार्थ और पाल बँनेरी के प्रतीकवादी काव्य सिद्धांत का निरूपण। पाण्डुरी एण्ड लिक्वरेन शीपक अध्याय में पुष्पायों के सद्भम में काव्य के उद्देश्य का तुलनात्मक विवेचन पर्याप्त शम्भोर है। इस ग्रंथ का सबसे मौलिक अध्याय है व्यास का सौंदर्यशास्त्रीय विश्लेषण जिसमें मन्नाभारत और गीता में निहित सौंदर्यशास्त्र संबंधी मायनाशा का व्याख्यान किया गया है। निष्कर्षस्वरूप कृष्णचंतय का यह कथन उत्तमयोग्य है— भारतीय चिन्तन और विश्व चिन्तन में आश्चर्यजनक समानता है किन्तु सस्कृत-परंपरा में पूर्ण सिद्धांत का जितना व्योम्बदार, सुनिश्चित सुव्यवस्थित और पूर्ण विवचन मिलता है अग्रज उमका मादृश्य बूँड पाना असम्भव है।^१

टासस सुनरो का सद्य प्रकाशित ग्रंथ ओरिएण्टल एम्पेटिक्स (१९६५) अपने भ्रमोत्पादक शीपक के बावजूद तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र का नवीनतम एवं युगान्तकारी ग्रंथ है। इसकी समीक्षा करते हुए प्रो० आर्ची जे० बाम ने इस तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र के दीर्घात्मक लेखनात्मक कहा है। इस ग्रंथ की आधिकारिकता के पीछे जिन अोंक एम्पेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म का सम्बन्ध सम्पादकीय अनुभव और प्राच्य कला

^१ There is astonishing congruence between Indian thought and world thought though it may not be possible to find a parallel elsewhere for the complete integrated statement of the whole theory as a precise and detailed formulation that we find in the Sanskrit tradition

^२ जमल आफ एम्पेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म जिल्द २४, अंक ४, १९६६

संबंधी लगभग तीस वर्षों के विस्तृत अध्ययन का आधार है। इसके अतिरिक्त पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की ओर से किसी भी अन्य पाश्चात्य कला-भर्मज्ञ के समान ही मुनरो को भी बोलने का अधिकार है। इस ग्रंथ का महत्त्व तुलनात्मक तथ्यों से अधिक तुलनात्मक पद्धति एवं आगे कार्य करने की दिशा की ओर संकेत करने में है।

मुनरो की एक अपनी सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि है जिसे सामान्यतः प्रकृतवादी कहा जाता है। प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र इस प्रकृतवादी दृष्टि के विपरीत प्रायः आध्यात्मिक कहा जाता है। इस विरोध ने मुनरो को वह पैनी अन्तर्दृष्टि प्रदान की, जिससे वह प्राच्य कला की स्वकीय विशेषताओं को भली-भाँति पहचान सके। प्राच्य कला-सिद्धान्तों को सद्भावना, मिथ्या प्रशस्ति की अपेक्षा मुनरो ने तीक्ष्ण विश्लेषणात्मक दृष्टि से परखा है और उसकी तथाकथित रहस्यवादिता एवं आध्यात्मिकता की कड़ी आलोचना भी की है। परन्तु यहाँ अनेक अन्य पाश्चात्य विचारकों के समान मुनरो भी भ्रम के शिकार हो गए। जैसा कि इस ग्रंथ के विचक्षण समीक्षक प्रो० वाम ने कहा है, सम्पूर्ण प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र को आध्यात्मिक एवं आधिभौतिक समझने में मुनरो से भूल हुई, क्योंकि चीनी विचारधारा तो निरिच्छत रूप से न्यूनतम आध्यात्मिक है और भारतीय चिन्तन भी सौन्दर्यशास्त्र के विषय में प्रकृतवादी एवं अध्यात्मवादी, दो एकान्त छोरों के बीच मध्यम मार्ग का अनुसरण करता है।

इस एक दृष्टिभ्रम के बावजूद मुनरो के इस ग्रंथ में यत्र-तत्र अनेक अन्तर्दृष्टिपूर्ण विचार-स्फुलिग मिलते हैं। उदाहरण के लिए अभिनवगुप्त और उनके अनुयायियों द्वारा निरूपित रस-भेद पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की 'सुन्दर', 'विरूप', 'उदात्त', 'त्रासद', 'कामद' आदि परंपरागत सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं के साथ तुलना के लिए प्रेरित करते हैं।^१

इसी प्रकार मुनरो के अनुसार "पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र रस-सिद्धान्त से सौन्दर्यानुभूति के विभिन्न भावमूलक रूपों के वर्गीकरण की पद्धति सीख सकता है।"^२ हिन्दू एव ईसाई परंपरा से उत्तराधिकार में प्राप्त संस्कार के कारण पाश्चात्य चिन्तन जहाँ ऐन्द्रिय आनन्द और आध्यात्मिक आनन्द को परस्पर विरोधी मानकर ऐन्द्रिय आनन्द में पाप-बोध का अनुभव करता है, वहाँ मुनरो के अनुसार हिन्दू दर्शन ऐन्द्रिय और आध्यात्मिक अनुभवों को परस्पर सम्बद्ध एवं पूर्वापर क्रम में निरूपित कर किसी भी प्रकार के पाप-बोध की पीडा से मुक्त है।^३

प्रो० वाम के समान मुनरो ने भी इस बात पर बल दिया है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र कला-विश्लेषण के विषय में वस्तुनिष्ठ है तो प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र विषयनिष्ठ। परिणामस्वरूप पश्चिम में कलावस्तु के वस्तुगत गुणों के अधिकाधिक आकलन में रुचि ली जाती है तो पूर्व में ग्राहकगत सौन्दर्यानुभूति की जटिल दशा का सूक्ष्मतम विश्लेषण करने की ओर विशेष ध्यान दिया जाता है।^४ फिर भी मुनरो इस अन्तर को अतिरंजित करने

^१ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स, पृ० ३६

^२ वही, पृ० ३७

^३ वही, पृ० ३६

^४ वही, पृ० ६६

कि मस्कृत काव्यशास्त्र पर अभी तक अप्रेजी से जो ग्रंथ लिखे गए हैं वे बीच बीच में मस्कृत के पारिभाषिक शब्दा से इस प्रकार अंतर्ग्रहित हैं कि केवल अप्रेजी जाननेवाले पाठकों के लिए सबका दुबों में। इसलिए उद्धाने इन विघ्ना को अलग कर अप्रेजी जानने वाले आधुनिक अध्येताओं के लिए अपना ग्रंथ लिखा है। उनका अपना विश्वास है कि मस्कृत काव्यशास्त्र की अवधारणाओं एवं भाषनाओं की भावपूर्ण रचना व्यापक तुलनात्मक अध्ययन में ही प्रतिष्ठित की जा सकती है। इसलिए उद्धाने काव्यशास्त्र विषयक भारतीय अनुसंधानों को धरती से लेकर इतिहास तक के यूरोपीय चिंतकों के विचारों के साथ रखने का विद्यमान किया है। किन्तु भारतीय एवं पश्चात् विचारों को मात्र-साथ रखने की अनुरोध न लक्षक नाम-परिगणना का एका कुतूहलपूर्ण प्रदर्शन किया है कि सारा विद्यमान वास्तविक तुलना के स्थान पर केवल सूचीपत्र मात्र प्रदान होता है। इस ग्रंथ का लक्ष्य त्रिग त्वरा के साथ एक ही वाक्य में अभिनवगुप्त काष्ठ वैलरी मलार्मे इतिहास प्रभृति दर्शना नामा का उल्लेख करता है उसमें प्रायः विद्वह होती है। इस त्वरा में कभी कभी परस्पर विरोधी बातें भी निकल पड़ती हैं जैसे रस की अलौकिकता निरूपित करने के बाद ही आप चतुर के मस्कृत काव्यशास्त्र के रस विषयक मत को प्रवृत्तवादी ड्यूई के समान बताते हैं। इस प्रकार भारत के विभावानुभावमचारिसमाग्राहसन्निपाति^१ को टी० एम० इतिहास के आन्वयिक कोरिगिटिव के मुख्य बहाने के साथ कोई युक्ति व्याख्या या प्रमाण देना भी अपर्याप्त लगता है। फिर भी इन युक्तियों के वाच्यजुद्ध कृष्णचैतन्य के ग्रंथ में कुछ भाषनाओं का विवेचन महत्त्वपूर्ण है जैसे ध्वनि सिद्धांत की तुलना में मलार्मे और पाल वल्लेरा के प्रतीकवादी काव्य सिद्धांत का निरूपण। पाण्डुरो गण्ड निबन्धन शीघ्र अध्याय में पुस्तक^२ के अन्त में काव्य के उद्देश्य का तत्त्वतात्मक विवेचन पर्याप्त गम्भीर है। इस ग्रंथ का सबसे मौलिक अध्याय है व्यास का सौंदर्यशास्त्रीय निरव-दर्शन जिसमें मन्मथारत और मीमांसा में निहित सौंदर्यशास्त्र संबंधी भाषनाओं का व्याख्यान किया गया है। निरवपरिवर्ण कृष्णचैतन्य का यह कथन उल्लेखनीय है— भारतीय चिंतन और विश्व चिंतन में आश्चर्यजनक समानता है किन्तु मस्कृत-परंपरा में पूर्ण सिद्धान्त का जितना व्योवहार, मुनिरचित सुध्वन्यविधा और पूर्ण विवेचन मिलता है अथवा उसका सादृश्य बूढ़े पाना असम्भव है।^३

टामस मुनरो का मध्य प्रकाशित ग्रंथ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स (१९६५) अपने भूमोलादिक शीघ्र के बाद में तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र का नवीनतम एवं युगान्तरकारी ग्रंथ है। इसकी समाप्ति करने हुए प्रा० आर्ची जे० वाम न इस तुलनात्मक सौंदर्यशास्त्र के इतिहास में लेखक का कर्ता है। इस ग्रंथ की आधिकारिकता के पीछे जनन ऑफ एम्पेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म का लक्ष्य सम्पादकीय अनुभव और प्रायः कला

^१ There is astonishing congruence between Indian thought and world thought though it may not be possible to find a parallel elsewhere for the complete integrated statement of the whole theory as a precise and detailed formulation that we find in the Sanskrit tradition

Sanskrit Poetics, p 13

^२ जनन ऑफ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म, जिल्द २६, अंक ४, १९६६

मंचंधी लगभग तीस वर्षों के विस्तृत अध्ययन का आधार है। इसके अतिरिक्त पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की ओर से किसी भी अन्य पाश्चात्य कला-मर्मज्ञ के समान ही मुनरो को भी बोलने का अधिकार है। इस ग्रंथ का महत्त्व तुलनात्मक तथ्यों से अधिक तुलनात्मक पद्धति एवं आगे कार्य करने की दिशा की ओर संकेत करने में है।

मुनरो की एक अपनी सौन्दर्यशास्त्रीय दृष्टि है जिसे सामान्यतः प्रकृतवादी कहा जाता है। प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र इस प्रकृतवादी दृष्टि के विपरीत प्रायः आध्यात्मिक कहा जाता है। इस विरोध ने मुनरो को वह पैनी अन्तर्दृष्टि प्रदान की, जिससे वह प्राच्य कला की स्वकीय विशेषताओं को भली-भाँति पहचान सके। प्राच्य कला-सिद्धान्तों को सद्भावना, मिथ्या प्रशस्ति की अपेक्षा मुनरो ने तीक्ष्ण विश्लेषणात्मक दृष्टि से परखा है और उसकी तथाकथित रहस्यवादिता एवं आध्यात्मिकता की कड़ी आलोचना भी की है। परन्तु यहाँ अनेक अन्य पाश्चात्य विचारकों के समान मुनरो भी भ्रम के शिकार हो गए। जैसा कि इस ग्रंथ के विचक्षण समीक्षक प्रो० वाम ने कहा है, सम्पूर्ण प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र को आध्यात्मिक एवं आधिभौतिक समझने में मुनरो से भूल हुई, क्योंकि चीनी विचारधारा तो निश्चित रूप से न्यूनतम आध्यात्मिक है और भारतीय चिन्तन भी सौन्दर्यशास्त्र के विषय में प्रकृतवादी एवं अध्यात्मवादी, दो एकान्त छोरों के बीच मध्यम मार्ग का अनुसरण करता है।

इस एक दृष्टिभ्रम के बावजूद मुनरो के इस ग्रंथ में यत्र-तत्र अनेक अन्तर्दृष्टिपूर्ण विचार-स्फुलिंग मिलते हैं। उदाहरण के लिए अभिनवगुप्त और उनके अनुयायियों द्वारा निरूपित रस-भेद पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की 'सुन्दर', 'विरूप', 'उदात्त', 'त्रासद', 'कामद' आदि परंपरागत सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं के साथ तुलना के लिए प्रेरित करते हैं।^१

इसी प्रकार मुनरो के अनुसार "पाश्चात्य मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र रस-सिद्धान्त से सौन्दर्यानुभूति के विभिन्न भावमूलक रूपों के वर्गीकरण की पद्धति सीख सकता है।"^२ हिन्दू एवं ईसाई परंपरा से उत्तराधिकार में प्राप्त संस्कार के कारण पाश्चात्य चिन्तन जहाँ ऐन्द्रिय आनन्द और आध्यात्मिक आनन्द को परस्पर विरोधी मानकर ऐन्द्रिय आनन्द में पाप-बोध का अनुभव करता है, वहाँ मुनरो के अनुसार हिन्दू दर्शन ऐन्द्रिय और आध्यात्मिक अनुभवों को परस्पर सम्बद्ध एवं पूर्वापर क्रम में निरूपित कर किसी भी प्रकार के पाप-बोध की पीड़ा से मुक्त है।^३

प्रो० वाम के समान मुनरो ने भी इस बात पर बल दिया है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र कला-विश्लेषण के विषय में वस्तुनिष्ठ है तो प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र विषयनिष्ठ। परिणामस्वरूप पश्चिम में कलावस्तु के वस्तुगत गुणों के अधिकाधिक आकलन में रुचि ली जाती है तो पूर्व में ग्राहकगत सौन्दर्यानुभूति की जटिल दशा का सूक्ष्मतम विश्लेषण करने की ओर विशेष ध्यान दिया जाता है।^४ फिर भी मुनरो इस अन्तर को अतिरंजित करने

१ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स, पृ० ३६

२ वही, पृ० ३७

३ वही, पृ० ३६

४ वही, पृ० ६६

का निपट करके हुए स्वीकार करते हैं कि यह अन्तर बहुत-बुद्ध मात्रागत है क्योंकि दोनों भागों में इसका अन्वय विद्यमान है।^१

प्राचीन भारतीय कला सिद्धांत और यूरोप के मध्ययुगीन कला सिद्धान्तों में सादृश्य की परिनिष्ठित कल्पना मुनरो ने लिखा है कि दोनों का सामाजिक आधार भी बहुत कुछ समान है। जिस प्रकार भारत में जाति व्यवस्था का विकास हुआ उसी प्रकार मध्ययुगीन यूरोप में चर्च और राज्य दानों से संबंधित क्षत्रियों में सामंती व्यवस्था स्थापित हुई। फास्वरूप इन आधारों पर स्तरित (hierarchical) मूल्यों का सौंदर्यशास्त्र निर्मित हुआ जिसमें अनुभवात् कुछ कलाओं अथवा कलाओं में अलग-अलग मूल्यों का उच्चतम माना जाता है और इसी प्रकार सौंदर्यानुभूति में भी कई स्तर होते हैं जिनमें मध्ययुगीन विवेकिक एवं साधारणीकृत सौंदर्यानुभूति का स्तर सर्वोच्च होता है।^२

अतः मुनरो ने प्राचीन सौंदर्यशास्त्र से उन तत्त्वों का चमत्कार किया है जो उनकी दृष्टि में आधुनिक पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र के लिए उपयोगी हो सकते हैं। उनका विश्वास है कि सौंदर्यशास्त्रों में मान्यताओं को धार्मिक एवं दार्शनिक विचार प्रणालियों से पृथक् करना संभव है। स्वयं प्राचीन दार्शनिक प्राचीन सौंदर्यशास्त्र में जिन रहस्यवादी और अतींद्रिय तत्त्वों पर बल देते हैं वे पश्चिम के लिए विशेष मूल्यवान् नहीं हैं। मूल्यवान् सिद्धांत वे हैं जो हम धरती पर कला विषयक प्रत्यक्ष अनुभव के विवरण हैं और जिनमें मान्यता का कारण तथा कला समीक्षकों की मनोवैज्ञानिक सामाजिक अन्तर्दृष्टि मुरिष्ठ है जैसे रस सिद्धांत। इसमें निहित अधिवासा ज्ञान और मूल्य वाचक कला एवं सौंदर्य-संबंधी व्यावहारिक दैनंदिन क्रिया कला में निहित है जो पाश्चात्य अनुभव से बहुत दूर नहीं है।^३

फिर प्राचीन एवं पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्रों में निहित अन्तर मुनरो की दृष्टि में अलक्षित नहीं है। उन्होंने स्पष्ट कहा है कि प्राचीन और पाश्चात्य विश्व-दृष्टियों एवं कला संबंधी अवधारणाओं के बीच सरलता से सामंजस्य की कल्पना करना प्रवृत्ततामात्र है। प्राचीन-पाश्चात्य सम्मेलनों के सम्बन्धनापूर्ण वातावरण में दोनों भागों के अनेक विद्वान् एक-आलसप्रवचना का शिकार हो जाते हैं। इसी कारण तुलनात्मक महत्त्व और असहमति का धना को स्पष्टतः सीमांकित करना प्रथम आवश्यकता है। जब सभी स्पर्धी सिद्धांत विश्व मन के प्राण में प्रस्तुत कर दिए जाएंगे तो हम देख सकेंगे कि कान की कसौटी पर खरा उतरने वाला सर्वोत्तम सिद्धांत कौन है? इस कसौटी में केवल बौद्धिक युक्तियाँ ही नहीं बल्कि कला एवं जीवन के अन्य क्षेत्रों में व्यावहारिक विनियोग भी सम्मिलित हैं।^४

^१ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स पृ. ७१

^२ वही, पृ. ७६

^३ वही, पृ. १३३

^४ It is mere self delusion to suppose that the oriental and occidental world views including their conception of art can be easily reconciled. This is a delusion to which many scholars on both sides have succumbed in the warm glow of cordial East West conferences. The first step needed is a clearer demarcation of the areas of comparative agreement and disagreement. When all competing theories are placed in the arena

best survive the test of time actual argument but practical
Oriental Aesthetics pp 135-36

निष्कर्ष

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में विगत आधी शताब्दी में जो कार्य हुआ है, उसका सर्वेक्षण करने से मुख्यतः दो प्रकार के तथ्य उभरकर सामने आते हैं : १. प्राच्य और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की तुलनीय अवधारणाओं के चयन में निरन्तर वृद्धि, और २. तुलनात्मक पद्धति को अधिकाधिक व्यवस्थित एवं परिष्कृत करने का प्रयास ।

जहाँ तक तुलनीय अवधारणाओं के चयन का प्रश्न है, इस विषय में प्रायः सभी विचारक एकमत हैं कि प्राचीन भारतीय सौन्दर्यशास्त्र की सबसे महत्त्वपूर्ण अवधारणा 'रस' है, और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र एवं काव्यशास्त्र से इस 'रस' के विभिन्न अंगों के साथ ही तुलनीय सिद्धान्तों को खोजने की दिशा में सर्वाधिक प्रयास भी किया गया है । इतना निश्चित है कि पश्चिम में रस-सिद्धान्त के समकक्ष बना-बनाया कोई एक सिद्धान्त प्राप्य नहीं है, इसलिए अनुसन्धाता की अपनी अन्तर्दृष्टि एवं पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र-विषयक परिचय की व्याप्ति पर यह निर्भर है कि वह कितने तुलनीय तत्त्व ढूँढ निकालता है । कहना न होगा कि चिन्तन-क्रम में इन तत्त्वों की संख्या में निरन्तर वृद्धि हुई है ।

किन्तु तुलनीय तत्त्वों की संख्या-वृद्धि से भी अधिक महत्त्वपूर्ण है तुलनात्मक पद्धति । इस दिशा में प्रगति स्पष्ट है । पहले जहाँ दोनों क्षेत्रों से यदृच्छापूर्वक सन्दर्भ-विच्छिन्न सौन्दर्यशास्त्रीय तत्त्वों को लेकर बलात् समानता दिखाने का प्रयास किया जाता था, अब उस पद्धति की सीमा स्पष्ट हो चुकी है । अब यह अनुभव किया जाने लगा है कि प्रत्येक सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणा संस्कृति-विशेष की उपज होती है, इसलिए किसी अन्यदेशीय अवधारणा के साथ उसकी तुलना करते समय परिवेष्टित करनेवाली चिन्तन-प्रणाली, मूल्य-व्यवस्था एवं सांस्कृतिक सन्दर्भ को दृष्टि में रखना नितान्त आवश्यक है । इसलिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तों के साथ भारतीय रस-सिद्धान्त की तुलना करने से पूर्व दोनों के ऐतिहासिक विकास की पृष्ठभूमि विशेषरूप से द्रष्टव्य है ।

रस-चिन्तन का ऐतिहासिक विकास

रस' मो'दयमान्त्र का विशिष्ट भारतीय प्रमेय है। जिग प्रकार पाषाणकाल कला चिन्तन की केन्द्रीय मकल्पना मो'दय है और सुदूरपूर्व जापान का कला चिन्तन यूगेन^१ पर केन्द्रित है तथा चीनी कला चिन्तन की मुख्य अवधारणा ध्वनि बोधक है उसी प्रकार भारतीय कला चिन्तन का अपना विशिष्ट अन्वेषण रस है। जैसा कि मुनिमिड प्राचीनी प्राच्य विद्याविहारद बुद्धि रत्न ने कहा है— भारत की प्रतिभा से ज्ञान की जितनी भी शाखाएँ उत्पन्न हुई हैं उनमें मो'दयशास्त्र जिनमें गहरे रूप में भारतीय है उतना और काई नहीं।^२ भारतीय मो'दय शास्त्र की इस ठठ भारतीयता का सर्वप्रथम अधिक प्रबल प्रमाण रस सिद्धान्त है। रस की परिक्ल्पना के पीछे भारतीय मनोविद्या की तत्वावेयी वृत्ति का व्यापक परिवेश है। पदार्थों के मो'दय-तत्त्व के रूप में रस मना का प्रयोग भारत में आरम्भ में ही सामान्य व्यवहार एवं ज्ञान विज्ञान की अनेक शाखाओं में प्रचलित रहा है। वेदों में मधु दुग्ध, सोम जल आदि के लिए जिग प्रकार रस शब्द का प्रयोग किया गया है उसमें स्पष्ट है कि पदार्थ-सार ही रस है। समस्त इसी आधार पर आगे चलकर आयुर्वेद में द्रव्य गुण धातु शक्ति, पदार्थ स्वार्थ आदि के लिए रस मना ग्राह्य हुई जिमका मन्त्राय पारद तथा बोधक रूप में हुआ। उपनिषदा में जिग प्रकार वेदा की अनेक भौतिक मकल्पनाओं का सूक्ष्म आध्यात्मिक रूप दिया गया उसी प्रकार रस का भी आध्यात्मिक रूपान्तर हुआ। बृहदारण्यक उपनिषद में प्राणों का अगाना रस कहकर रस की सारभूत तत्त्व के रूप में स्वीकार किया गया तो तैत्तिरीय उपनिषद में स्वयं ब्रह्म की ही रस रूप कहा गया है।^३ छांदोग्य उपनिषद में रस के आठ प्रकारों का उल्लेख करते हुए क्षमश स्थूल से सूक्ष्म होने की सम्पूर्ण प्रक्रिया का विवरण प्रस्तुत किया गया है। इन भूतों का रस पृथ्वी है। पृथ्वी का रस जल है। जल का रस उस पर निर्भर रहने वाली ओषधियों है। ओषधियों का रस पुरुष है। पुरुष का रस वाणी है। वाणी का रस ऋचा है। ऋचा का रस माम है। माम का रस उद्गीय है।^४

^१ जिमका शाब्दिक अनुवाद कठिन है, जो 'कलाकृति के माध्यम से व्यक्तित्व पदार्थगत आन्तरिक गहन मो'दय' का बोधक है।

^२ Of all the branches of learning which stem from the genius of India few are as profoundly Indian as Aesthetics Diogenes No 1 1953 pp 129 30

^३ रसो ब स । तैत्तिरीयोपनिषद २।७

^४ एषां भूतानां पृथिवी रस । पृथिव्या आपो रस । अपामोषधयो रस । ओषधीनां पुरुषो रस । पुरुषस्य वाग रस । वाचि ऋच रस । ऋच साम रस । साम उद्गीयो रस । छांदोग्योपनिषद १।१।२ ३

उपनिषदों के साथ ही रस संज्ञा का प्रवेश दर्शनशास्त्र के अन्तर्गत हुआ और भारतीय दर्शन की प्राचीनतम धाराओं में से एक सांख्य ने रस को अपनी विचार-प्रणाली में महत्त्वपूर्ण स्थान दिया। सांख्यशास्त्र की विषय-पद्धति में पंच महाभूतों की प्रकृति पर विचार करते हुए, ज्ञानृ-निरपेक्ष वस्तु-मात्र के लिए रस संज्ञा का प्रयोग किया गया है।^१ इस प्रकार काव्यशास्त्रीय प्रमेय के रूप में प्रतिष्ठित होने से पूर्व रस की पदार्थ-वैज्ञानिक, आध्यात्मिक और दार्शनिक परंपराएँ अत्यन्त विकसित रूप में भली-भाँति प्रचलित थीं। वात्स्यायन के 'काम-सूत्र' में भी रस शब्द प्रयुक्त हुआ है। वहाँ रस को रति, प्रीति, राग, वेग आदि का पर्याय कहा गया है।^२ इस आधार पर कुछ विद्वानों ने यह अनुमान लगाया है कि कामसूत्रकार वात्स्यायन के ही युग में या उसके आसपास रस शब्द के शास्त्रीय अर्थ का आविर्भाव हो गया होगा।^३ भरत के 'नाट्यशास्त्र' में रस-सिद्धान्त को जिस प्रकार व्यवस्थित रूप दिया गया है वह विद्वानों के अनुसार तत्कालीन आयुर्वेद के अन्तर्गत विकसित रस-चर्चा के सर्वथा समानान्तर है। विद्वानों ने तो यहाँ तक लक्ष्य किया है कि भरत मुनि ने रस के अतिरिक्त भाव, भावना आदि शब्द भी सुश्रुत-प्रणीत आयुर्वेद-संहिता से ग्रहण किए हैं।^४ अन्य क्षेत्रों से गृहीत होने के कारण ही रस काव्यशास्त्र के अन्तर्गत आरम्भ में कुछ अपरिचित-सा था। इसीलिए 'नाट्यशास्त्र' में भरत को यह प्रश्न करना पड़ा कि 'रस इति कः पदार्थः' ?^५

भरत : रस इति कः पदार्थः

भरत मुनि का 'नाट्यशास्त्र' (चतुर्थ शताब्दी) ही प्राचीनतम उपलब्ध ग्रंथ है जिससे काव्यशास्त्रीय रस-सिद्धान्त का सूत्रपात होता है। भरत मुनि ने रस का सैद्धान्तिक विवेचन करने के साथ ही अपने ढंग से काव्यशास्त्रीय रस की पूर्ववर्ती परंपरा के इतिहास के भी संकेत दिए हैं। प्रत्येक अवधारणा के मूल उत्स को वेदों से संबद्ध करने की भारतीय परंपरा के सर्वथा अनुरूप ही भरत मुनि ने रस को अथर्ववेद से गृहीत माना है।^६ इसके अतिरिक्त उन्होंने ब्रह्मा, द्रुहिण, सदाशिव भरत, ब्रह्म भरत, आदि भरत, भरत वृद्ध, तण्डु, नन्दि, नन्दिकेश्वर, वासुकि, शौद्धोदनि, शिलालिन्, कृशाश्व आदि पूर्ववर्ती नाट्याचार्यों एवं रसाचार्यों का ऋण स्वीकार किया है। उन्होंने यह भी लिखा है कि उनसे पूर्व रस की दो परंपराएँ प्रचलित थीं। एक थी द्रुहिण की जो आठ रस मानते थे, और दूसरी वासुकि की जो शान्त रस नामक नवाँ रस भी मानते थे। इन दोनों परंपराओं में स्वयं भरत मुनि ने द्रुहिण की अष्ट-रस वाली परंपरा का अपेक्षाकृत अधिक स्पष्टता के साथ निर्देश किया है। किन्तु उन्होंने वासुकि की परंपरा का भी यथास्थान आधार ग्रहण किया है।

रस का विवेचन भरत ने नाट्य-रस के रूप में किया है। उनके अनुसार रस नाट्य

१ डॉ० सुरेन्द्र बारलिगे : सौन्दर्य तत्त्व और काव्य-सिद्धान्त, पृ० ६०

२ रसो रतिः प्रीतिर्भावो रागो वेगः समाप्तिरिति रतिपर्यायः। कामसूत्र २।१।६५

३ डॉ० नगेन्द्र : रस-सिद्धान्त, पृ० ८

४ डी० के० वेडेकर : 'रस-सिद्धान्त का स्वरूप', आलोचना, अप्रैल ३, १९५२, पृ० ६८

५ नाट्यशास्त्र, भाग १, पृ० २८८

६ रसानाथर्वणादपि। नाट्यशास्त्र, १।१७

की परिणति है किन्तु प्रयोगमिद्धि व लिये नाट्य म अथ अनर वाना की आवश्यकता होनी है उसे आठ रस उत्पत्ति भाव चतुर्विध अभिनय द्विविध धर्मा चार वृत्तियाँ चार प्रवृत्तियाँ द्विविध सिद्धि स्वर आलोच्य गान गयीन तथा त्रिविध रग आदि ।^१ मुनि व अनुसार य सब मिलाकर नाट्यमन्त्र है । अपने नाट्यशास्त्र म उन्होंने सदाश्रम इन ममस्त विषया का विवरण प्रस्तुत किया है । इस विषय-सूची म भरत-भूत रग विवेचन व व्यापक परिप्रथय का ज्ञान जाना है । नाट्यशास्त्र के अन्तर्गत उक्त नाट्य व व्यापक क्षेत्र मय संगीत मन्त्र रचना चित्र आदि कलाया की जसी विस्तृत सूची की है उगम यह निष्पन्न निवातना अनुचित न होगा कि भरत मुनि म सम्पूर्ण कलाया व मन्त्र म रग निरूपण किया है । सारांश यह कि भरत निरूपित रम एवं व्यापक सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणा है ।

भरत मुनि न निम्नलिखित रूप म रग व मन्त्र पर श्रम देते हुए क्या है कि रस के बिना कोई अथ प्रवर्तित हो ही नहीं सकता ।^२ इस कथन म स्पष्ट है कि व रग की भाष्य म सर्वोच्च महत्त्व देने थे । सम्भवतः भरत मुनि रम को नाट्य का सारभूत तत्व मानते थे जिसके आधार पर परवर्ती आचार्यों ने रम को काव्यात्मक रूप म प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया ।

भरत व सम्पूर्ण रम प्रपञ्च व आधारभूत विषय दो ही हैं १ नाट्य म रम की निष्पत्ति और २ नाट्य रम का प्रपञ्च द्वारा आस्वात् । इन दोनों विषयों म सबसे प्रथम दो प्रश्न हैं १ रम इति व पन्था अर्थात् रम क्या पन्था है ? और २ कथमास्वाद्यते रम अर्थात् रम का आस्वात् किस प्रकार होता है ? पहल प्रश्न का उत्तर देने हुए भरत मुनि ने कहा है कि जिस प्रकार/नाना व्यञ्जना ओषधिया और द्रव्यों के मयोग से रम की निष्पत्ति होती है अथवा जिस प्रकार गुण और द्रव्या व्यञ्जना एवं ओषधिया स पट रस उत्पन्न होते हैं उसी प्रकार कवि-हृत्पगत स्थायी भाव विभिन्न प्रकार व भावा अर्थात् विभावानि व रूप का प्राप्ति होने पर ही रम व का प्राप्ति होता है ।^३ दूसरे प्रश्न का उत्तर देने हुए उन्होंने यह कहा है कि जिस प्रकार नाना व्यञ्जना व मन्त्रित अन्न का भाग करते हुए सुमनस पुष्ट रम का आस्वात् होता है और हर्षादि व प्रति अग्रसर होते हैं उसी प्रकार नाना भाव और अभिनय द्रव्यादि म युक्त तथा वागगमन म रूपान्तरित स्थायी भावा का सुमनस प्रपञ्च आस्वाद्य तन है और हर्षादि व प्रति अग्रसर होते हैं ।^४ आस्वाद्य और

१ रसाभावह्यभिनया धर्मावलिप्रवृत्तयः । सिद्धि स्वरास्तयानोद्य गान रगञ्च सप्तम् ॥ नाट्यशास्त्र भाग १ ६।१०
 २ न हि रसाद्यते कश्चिदर्थ प्रवर्तते । वही पृ० २७२
 ३ यथा हि नाना व्यञ्जनीषधिद्रव्यसंयोगाद्भ्रतनिष्पत्ति तथा नाना भावोपगमाद्भ्रतनिष्पत्ति । यथा हि—शुद्धादिभिर्द्रव्यैश्च जननीषधिभिश्च पाश्चाद्यो रसा निवृत्त्येते तथा नाना भावोप गता अपि स्थायिनो भावा रसत्वमाप्नुवन्तीति । अत्राह रस इति व पदवाच । उच्यते आस्वाद्य-वत् । वही पृ० २ ८८ ।
 ४ कथमास्वाद्यते रस । यथा हि नाना व्यञ्जनासहस्रतमन्न भजाना रसानास्वाद्यति सुमनस पुष्टया हर्षादीन्काधिपच्छति तथा नाना भावाभिनयव्यञ्जितान वागगमन-वोपेतान स्थायि भावानास्वाद्यति सुमनस प्रपञ्चक हर्षादीन्काधिपच्छति । वही पृ० २८८ ८६

आस्वाद, इन दोनों पक्षों की संश्लिष्ट संज्ञा नाट्य-रस है।^१ इस प्रकार भरत मुनि के नाट्य-रस में आस्वाद्य-पदार्थ और आस्वाद-धर्म दोनों का समावेश है।

रस संबंधी ये दोनों पक्ष भरत मुनि को परंपरा से प्राप्त हुए थे, जैसा कि उनके द्वारा उद्धृत दो आनुवंशिय श्लोकों से प्रमाणित होता है।^२ रस के इन दोनों पक्षों में, प्रयोग-दृष्टि प्रधान होने के कारण भरत मुनि ने प्रथम पक्ष अर्थात् रस-निष्पत्ति पर अपेक्षाकृत अधिक विस्तार से विचार किया है। इसलिए भरत मुनि के रस-विवेचन में जितना विस्तार स्थायी भाव, व्यभिचारी भाव, सात्त्विक भाव, अनुभाव, विभाव आदि तथा विभिन्न रसों के विवेचन को मिला है, उतना प्रेक्षक की आस्वाद-प्रक्रिया को नहीं। इसलिए कुछ विद्वानों ने भ्रमवश यह निष्कर्ष निकाल लिया है कि भरत मुनि का रस-विवेचन सर्वथा नाट्यगत अथवा रंगमंचगत है।^३ संक्षेप में भरत मुनि के रस-विवेचन की मुख्य विशेषताएँ निम्नलिखित हैं :

१. रस नाट्य का अनिवार्य एवं सार तत्त्व है।

२. नाट्य-रस का आधार 'पाक रस' के सदृश भौतिक है। वह वस्तुतः एक पदार्थ है।

३. नाट्य रस के दो पक्ष हैं : १. आस्वाद्य और २. आस्वाद।

४. रस के आस्वाद का अधिकारी सुमनस् प्रेक्षक होता है और आस्वाद के रूप में रस-प्रेक्षक की मनोमय प्रक्रिया है।

५. नाट्य-रस से हर्षादि की सिद्धि होती है।

काव्यचर्चा में रस

भरत मुनि के द्वारा रस-सिद्धान्त की स्थापना हो जाने के बाद स्वभावतः शास्त्र में रस-चर्चा की परंपरा-सी चल पड़ी। किन्तु भरतोत्तर रस-चिन्तन का इतिहास कालक्रम की दृष्टि से खंडित और विचारक्रम की दृष्टि से विभक्त एवं जटिल दिखाई पड़ता है। यदि 'नाट्यशास्त्र' के संग्रह की परावधि ईसा की चतुर्थ शताब्दी है, तो उसके बाद लगभग दो शताब्दियों तक नाट्यशास्त्रगत रस-चर्चा किस रूप में हुई, इसका कोई प्रमाण आज उपलब्ध नहीं है। 'नाट्यशास्त्र' के बाद रस-चर्चा के दर्शन पहले-पहल जिस ग्रंथ में होते हैं, वह है भामह का 'काव्यालंकार' जिसका रचना-काल लगभग सातवीं शताब्दी के आसपास माना जाता है। 'काव्यालंकार' को देखने से ज्ञात होता है कि भामह को भरत का पूरा पता था, किन्तु इसके साथ ही 'काव्यालंकार' से यह तथ्य भी सामने आता है कि नाट्य-

^१ तस्मान्नाट्यरसा इत्यभिव्याख्याताः। नाट्यशास्त्र, भाग १, पृ० २८६

^२ अत्रानुवंशयो श्लोकौ भवतः

यथा बहुद्रव्ययुतैर्व्यजनैर्वहुभिर्युतम्।

आस्वादयन्ति भुंजाना भक्तं भक्तविदो जनाः॥

भावाभिनयसंबद्धान्स्थायिभावांस्तथा बुधाः।

आस्वादयन्ति मनसा तस्मान्नाट्यरसाः स्मृताः॥ वही, ६।३२-३३; पृ० २६०

^३ डॉ० सुरेन्द्र बारलिंगे : सौन्दर्य तत्त्व और काव्य-सिद्धान्त, पृ० ७३-७४

चर्चा के समानान्तर काव्य चर्चा की भी एक स्वतंत्र परंपरा चल पड़ी थी जिसका अन्तर्गत मुख्य रूप से काव्यगत जनकारा पर विचार किया जाता था। इस अलंकार विचार क कुछ सत्रेन भारत के नाट्यशास्त्र में भी प्राप्त हैं किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि रस चर्चा आरंभ में नाट्य तक ही सीमित थी। काव्य अर्थात् प्रबंध मुक्तकांडि के सदृश में अलंकार का चर्चा की जाती थी। नाट्यशास्त्र में भी काव्यात्मकता का उत्तरेव वाचिक अभिनय के सदृश में ही हुआ है जो प्रारंभिक नाट्यगत काव्य ही है। भामह का महत्व इस बात में है कि जो काव्य चर्चा नाट्य चर्चा के अग्रभूत और आनुपंगिक थी उस उद्देश्य के स्वतंत्र रूप दिया और परंपरा को जागृक बनाते हुए जनकारा का विस्तृत विवरण किया जिसके कारण कुछ विद्वान^१ उन्हें अलंकारवादी एवं रस विगर्ही समझते हैं। किन्तु जैसा कि डॉ० ग० श्या० देशपांडे ने सप्रमाण कहा है^२—भामह ने रस के विरोध में सम्प्रदाय निर्माण करने का प्रयास नहीं किया। यह सही है कि भामह ने स्वतंत्र रूप में रस विवेचन नहीं किया किन्तु इसका कारण रस का विरोध नहीं बल्कि विपक्षितता से बचने का प्रयास था क्योंकि भामह ने सगुण काव्य का सम्मेलन कहते हुए रस का स्पष्ट रूप में निर्देश किया है और उनको यह निश्चित धारणा थी कि काव्य को रसयुक्त होना ही चाहिए जैसा कि निम्नलिखित उद्धरण से स्पष्ट है

अहृद्यममुनिर्भेद रसवस्त्वैऽप्यपेक्षितम् ।

काव्य कथित्यमात्रं यत्केवाचित्सदुश यथा ॥^३

अर्थात् कितने ही कवियों का काव्य अहृद्य होता है और उमका अर्थ भी सरलता में नहीं उभरता जा सकता ऐसा काव्य रसयुक्त होने पर भी अपेक्षा अर्थात् बढोटा होता है। ऐसा काव्य कथित्य अर्थात् कठवल के कच्चे फल के समान होता है। इसके विपरीत सवाय द्राक्षाधिक के समान सरस होता है। भामह का दृष्टि से काव्य में रसवत्ता का कारण शब्दात्मकता का चमत्कार है जिसके काव्यात्मक विवरण का परंपरा के अनुसार वर्णन करने है। उनके अनुसार काव्य में अर्थात् विभावन वर्णन से ही होता है।^४ स्पष्ट है कि भामह के सामने काव्य में रस निष्पत्ति के लिए कोई अन्य युक्तिगत समाधान नहीं था। इतना ही जानते थे कि नाट्य के समान ही काव्य में भी अर्थों के विभावन से ही रस निष्पत्ति होती है। किन्तु अर्थात् विभावन के लिए वर्णन के अनिश्चित किसी अर्थ शब्दात्मकता का ज्ञान उन्हें नहीं था। मभवत् इसीलिए उन्होंने रस का समावेश अपनी अलंकार यात्रा के अंतर्गत रसवद् अलंकार के रूप में करके सतोष कर लिया।

^१ (a) The attitude of Bhamaha to Rasa theory is distinctly that of a rival school of criticism, and this is clear from the scanty treatment that he accords to it

Dr Shankaran *Some Aspects of Literary Criticism in Sanskrit* p 24

(b) The attitude of Bhamaha towards the Rasa theory was not only unfavourable but hostile. He is the exponent of a rival school of poetry

Shri Ramaswamy *Introduction Bhav Prakashan* p 20

^२ भारतीय साहित्यशास्त्र पृ० ७०-७३

^३ काव्यात्मकता, ५६२

^४ सदा सर्वदा वर्णितरनयार्थो विभाव्यते । काव्यात्मकता, २६५

दण्डी ने भी भामह के आसपास ही काव्य के सन्दर्भ में रस-चर्चा की किन्तु उनकी रस-चेतना भामह से कुछ अधिक विकसित प्रतीत होती है। यद्यपि दण्डी भी भामह के ही समान रस को रसवद् अलंकार के रूप में ही देख सके, तथापि उन्होंने माधुर्यादि गुणों का विस्तृत विवेचन कर काव्य में गुणों के द्वारा रस के लिए पृष्ठभूमि तैयार की है। रस का स्वरूप स्पष्ट करते हुए दण्डी ने स्पष्ट कहा है कि मधुर गुण का संबंध रसों से है और वाक् के साथ ही वस्तु में भी रस स्थित होता है।^१ काव्य में उनकी दृष्टि अन्ततः रस पर ही थी, इसका पता दण्डी के इस कथन से चलता है कि सभी अलंकार अर्थ में रस-सिचन करते हैं।^२ इसके अतिरिक्त दण्डी भरत के समान ही विभाव, अनुभाव तथा व्यभिचारी से परिपुष्ट स्थायी भाव को रस कहते हैं। शृंगार रसवद् की मीमांसा करते हुए दण्डी ने स्पष्ट कहा है कि विभावादि सामग्री की प्रचुरता ही स्थायी भावों को रस-कोटि तक पहुँचा देती है।^३

वामन (लगभग ८०० ई०) ने दण्डी का अनुसरण करते हुए गुणों के आधार पर रीति के सहारे रस-चर्चा को आगे बढ़ाया। उन्होंने भरत का अनुसरण करते हुए 'सन्दर्भेषु दशरूपकं श्रेयः'^४ कहकर काव्यों में नाटक की श्रेष्ठता स्वीकार की। वामन की विशेषता यह है कि उन्होंने भामह-दण्डी के विपरीत रस को अलंकार के क्षेत्र में न रखकर सीधे गुणों के आधार पर प्रतिष्ठित किया। उनकी दृष्टि में 'कान्ति' नामक गुण में जो दीप्ति होती है, उसका संबंध रस से है।^५ रस-प्रकरण में शृंगार का एक उदाहरण देकर वामन ने अपनी रस-दृष्टि की सीमा भी स्पष्ट कर दी है।

रुद्रट (लगभग ८५० ई०) प्रथम आलंकारिक है, जिन्होंने काव्य के सन्दर्भ में लिखित अलंकार ग्रंथ के अन्तर्गत स्पष्ट और विस्तृत रस-विवेचन किया। 'काव्यालंकार' के आरम्भ में ही वे कहते हैं कि "सरस प्रवृत्ति के जन को चतुर्वर्गों का ज्ञान काव्य के द्वारा शीघ्रता के साथ मृदु रूप में उपलब्ध हो जाता है। अतएव काव्य को निरन्तर रसयुक्त होना चाहिए। अन्यथा वे काव्य से भी विमुख हो जाएँगे।"^६ रुद्रट का बलपूर्वक यह कथन कि "तस्मात् तत्कर्तव्य यत्नेन महीयसा रसैर्युक्तम्" नाट्येतर काव्य के प्रसंग में रस की प्रतिष्ठा का प्रथम उद्घोष है। वे परंपरागत नव-रसों में एक और 'प्रियान्' को मिलाकर दस रस मानते थे। किन्तु रसों की संख्या वह दस तक ही सीमित नहीं रखते। उनके विचार

१ मधुरं रसवद्वाचि वस्तुन्यपि रसस्थितिः । काव्यादर्श, १।५१

२ कामं सर्वोऽप्यलंकारो रसमर्थे निषिचतु । वही, १।६२

३ प्राक्प्रीतिर्दशिता सेयं रतिः शृंगारतां गता ।

रूपबाहुल्ययोगेन तद्विदं रसवद्वचः ॥ वही, २।२८१

४ काव्यालंकारसूत्र, १।२।३०

५ दीप्तरसत्वं कान्तिः । वही, ३।२।१५

६ ननु काव्येन क्रियते सरसानामवगमश्चतुर्वर्गं ।

लघु मृदु च नीरसेभ्यस्ते हि त्रस्यन्ति शास्त्रेभ्यः ॥

तस्मात्तत्कर्तव्यं यत्नेन महीयसा रसैर्युक्तम् ।

उद्भोजनमेतेषां शास्त्रवदेवान्यथा हि स्यात् ॥ काव्यालंकार, १।२।१, २

स आस्वाद्यता को प्राप्त होनेवाली कोई भी वृत्ति रस हो सकती है।^१ द्रष्ट का महत्त्व इस बात में है कि उनका रस विवेचन द्वारा शब्दाद्य और रस परस्पर-सम्बन्ध हुए।^२

इस प्रकार भामहू इण्डी वामन द्रष्ट आदि भरतीसर जालकारियों ने 'नाट्यशास्त्र' के अवशिष्ट क्षेत्र प्रबन्ध मुक्तक वाच्य के अन्तर्गत यथाशक्ति रस निष्पत्ति की व्याख्या करने का प्रयास किया। इन यथाशक्ति अन्तर्कारवादी आचार्यों की मुख्य समस्या यह थी कि काव्यगत शब्द और जय किस प्रकार रस की स्थिति का प्राप्त करत है। इस समस्या के समाधान के लिए उन्होंने एक एक कर जनवार गुण, गीति आदि अवधारणाओं का उपमाग किया और यथाशक्ति यह प्रतिपादित करने का प्रयास किया कि जनवार, गुण एवं गीति के द्वारा शब्दाद्य में गंगा सौन्दर्य उत्पन्न हो जाता है जिसकी परिणति अन्ततः रस में होती है। ध्यान इन की बात है कि तत्र तत्र ध्वनि की अवधारणा आविष्कृत नहीं हुई थी। इसलिए ये ध्वनि पूर्व प्रयास आज पूणतः सन्तापप्रद प्रतीत न होने हुए भी प्रयास की दृष्टि में ऐतिहासिक महत्त्व रखते हैं।

नाट्यशास्त्र के ध्वनि पूर्व टीकाकार

ध्वनि के अभाव में रस निष्पत्ति की व्याख्या कितनी कठिन है, इसका अनुमान भट्टलोल्लट और शकुन्त के रस विवेचन से लगाया जा सकता है जिन्होंने भामहू आदि जालकारियों के समान काव्य में रस निरूपण करने की अपेक्षा नाट्य रस का विवेचन करने के लिए भग्न-कृत नाट्यशास्त्र पर टिकाएँ लिखीं। अभिनवगुप्त एवं मम्मट के उद्धरणों में लोल्लट और शकुन्त के रस विषयक मत का जो रूप उपलब्ध है उससे एक बात स्पष्ट है कि नवीं शताब्दी तक जाते-आते भग्न-कृत रस विवेचन की सूक्ष्मताओं में प्रवेश करने का काव्य आरम्भ ही चुका था। भग्न-कृत विभासानुभावसन्चारिणयोगाद्रसनिष्पत्ति नामक रस सूत्र लोल्लट एवं शकुन्त जैसे विचारकों के हाथ में आकर एक मीठी सरल भावना की कोटि में ऊपर उठकर दागनिक उद्भापोह की जटिल समस्या बन गया। अभिनवगुप्त की आलोचना के बाद आज लोल्लट और शकुन्त का रस विवेचन चाहे जितना अपर्याप्त प्रतीत हो किन्तु इस तथ्य का अस्वीकार करना कठिन होगा कि आचार्यद्वय ने रस के वास्तविक स्थान का प्रश्न उठाकर अनुकाय, नट सामाजिक आदि के सन्दर्भ में नाट्य की प्रकृति पर गम्भीर विचार का सूत्रपात किया। यहाँ ने रस चर्चा में दागनिक रंग आया। संक्षेप में इन आचार्यों के रस-संबन्धी मत क्रमशः इस प्रकार हैं

रस सूत्र के प्रथम व्याख्याता भट्ट लोल्लट (नवीं शताब्दी पूर्वार्ध) ने निम्नलिखित बातों का अतिरिक्त स्पष्टीकरण किया

१ स्थायी भाव का आश्रय अनुकाय है।

२ स्थायी भाव की उत्पत्ति अनुकार्य के हृदय में ही होती है। उत्पत्ति से उनका

^१ रसनाद्रसत्वमेयो मधुरादीनामिवोक्तमाचार्यैः ।
निर्विदारिद्र्यवि त्तिनकाममस्तीति तेषां रसा ॥ काव्यान्तकार १२।४

^२ ग० अ० देशपांडे भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० ११४

आशय अभाव में भाव की कल्पना है अथवा उद्बुद्धि-मात्र, यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता।^१

३. अनुभाव की स्थिति स्थायी भावों के कार्यरूप है, रसजन्य नहीं।

४. व्यभिचारी स्थायी के सहभावी होते हैं। स्थायी भाव वासना-रूप में स्थित रहते हैं और संचारी उद्भूत-रूप में।

५. रस मूलतः अनुकार्यगत होता है और गौण रूप में अनुसन्धान के बल से नटगत भी। डॉ० नगेन्द्र ने 'अनुसन्धान' शब्द की व्याख्या नट और सामाजिक दोनों की दृष्टि से की है और स्पष्ट किया है कि संस्कृत आचार्यों द्वारा किए गए अनुसन्धान के अनेक अर्थों : १. आरोप, २. अभिमान, ३. योजन में से नट के सन्दर्भ में तो सभी घटित हो जाते हैं, किन्तु प्रमाता के सन्दर्भ में योजनापरक अर्थ सिद्ध नहीं होता, क्योंकि लोल्लट नटगत रस को 'प्रतीयमान' मानते हैं, सिद्ध नहीं।

इस प्रकार भट्ट लोल्लट स्थायी भाव की उपचिति को रस मानते हैं। यह उपचिति विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी के योग से सिद्ध होती है। विभाव स्थायी भाव की उद्बुद्धि के, अनुभाव-प्रतीति के और व्यभिचारी पोषण के कारण होते हैं और इस प्रक्रिया से उपचिति स्थायी ही रस होता है। इस प्रक्रिया में उपर्युक्त तीनों क्रियाओं का क्रमिक योग है, अतः यह एक मिश्र अथवा संश्लिष्ट प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया का मूल आश्रय अनुकार्य एवं गौण नट होता है। सहृदय को इससे प्राप्त होने वाला आनन्द रागात्मक होते हुए भी उसके अपने स्थायी भाव की उपचिति का आनन्द नहीं है। रागात्मक वह इस अर्थ में है कि प्राप्त मनोरंजन या चमत्कार का स्वरूप मात्र इन्द्रजालिक के कौशल से भिन्न किसी भावपूर्ण प्रेम-दृश्य या ओजपूर्ण युद्ध-दृश्य को देखने का अनुभव है। संप्रेषण का साधन अभिनेता एवं उसका कौशल है। यह नटगत रस प्रतीयमान रूप में ही प्रतीत होता है, सिद्ध नहीं।

श्री शंकुक (नवीं शताब्दी, मध्य) भरत-सूत्र के दूसरे व्याख्याता आचार्य है। 'अभिनवभारती' एवं 'ध्वन्यालोक-लोचन' में उद्धृत इनके मत का सारांश इस प्रकार है :^२

१. स्थायी भाव की स्थिति अनुकार्य में होती है। नट के कुशल अभिनय से उसके द्वारा स्थायी भाव के अनुभव का भ्रम होता है। 'स्थायी भाव की यह नाट्यानुकृति ही रस है।'

२. इस स्थायी भाव का केवल अभिनय के द्वारा उपस्थापन ही संभव है। विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी की उपस्थिति से केवल उसका बोध होता है। अतः 'नट-द्वारा अनुक्रियमाण रामादि के स्थायी भाव का' सामाजिक विभावादि लोगों से अनुमान करता है।

३. अनुकरण की प्रक्रिया : (क) विभावादि के अनुकरण का आधार, काव्य में कवि द्वारा चित्रित उनका स्वरूप होता है; (ख) अनुभावों का अनुकरण अभिनय-कला की शिक्षा द्वारा संभव होता है; (ग) व्यभिचारी आदि का अनुकरण कृत्रिम अनुभावों के

^१ रस-सिद्धान्त, पृ० १४१

^२ वही, पृ० १५०-५२

आधार पर एक अपन लोकानुभव के आधार पर नट कर सता है और य अनुभूत व्यभिचारा वृत्तिम होने हुए भी वास्तविक प्रान्त होत गते है ।

४ नटगत इस वृत्तिम स्थायी भाव स प्रभव का रसास्वादन विप्र-नुरग-न्याय क आधार पर होता है । अभिनय म अभिनय की प्रानति सन्दर्भ यथायथा और भ्रान्ति सवम मित्र एक विसम्भन कलात्रय प्रतीति है जिसे शकुन मध्यक भिम्प्या सन्दर्भ एव मादुश्य चारा प्रकार क नाम म भिन्न मानत है जिस उहान विप्र-नुरग-न्याय स ममभाषा है ।

शकुन क मत म अभिनय-वैशाल को रस निष्पत्ति म सर्वोपरि स्थान दिया गया । र्णा लान्त् ने नट क द्वारा म्यायी भाव का अनुभूति (भर हो गौण) स्वीकार की थी वरु शकुन स्थायी भाव के कुमान अभिनय को रस निष्पत्ति क निमित्त पयाज्ज मानते है ।

शकुन का सवम महत्त्वपूर्ण योगदान यहा है कि उहान रसानुभूति म अभिनय-तत्त्व क महत्त्व की प्रतिष्ठा की । दूसरी सिद्धि उनकी यहा थी कि उहान अनुकाय रूप ऐतिहासिक पात्रो और कवि निबद्ध पात्रा का अन्तर स्पष्ट किया और सो नट द्वारा प्रचारित तत्त्वबधा भ्रान्ति का निराकरण किया और इस प्रकार एक और सिद्धि की । रस का अनुकायगत मानन का आगय प्रत्यक्ष अनुभूति और नाटयानुभूति म अभेद-स्थापन था । लो-तट न यही भूल का थी । शकुन न इस भ्रम का निराकरण करत हुए अनुकाय की काय निबद्ध पात्रा स अभिन्न माना और इस प्रकार औक्लगत प्रत्यक्ष अनुभव स नाटयगत भाव को पुषक करत हुए उस प्रत्यक्ष भाव की कलात्मक अनुभूति घोषित किया ।

डा० नतोन्न ने उनके सिद्धान्त का शक्ति यह भी माना है कि रस की घटना म शकुन का प्रथम ता-तट के प्रभव की अपना अधिक सक्रिय रूप से भाग लगा है—वह नाटय म उपस्थित विभावान्ति विगा के द्वारा नट द्वारा अनुश्रियमाण स्थायी भाव—रस की अनुमिति करता है ।^१ किन्तु इसम भी रसानुभूति क वास्तविक या मूल भूत की व्याख्या नहा होनी । शकुन न भी कहा यह सकन नहीं किया कि महद्वय प्रमाता को जातमन्थ स्थायी भाव की उपचिन्ति क द्वारा ही रस सिद्धि होनी है ।

इसा प्रकार उनका यह भायना कि रस विवचन का निश्चित दार्शनिक भूमिका पर प्रतिष्ठित करन का श्रय सवप्रथम शकुन को ही प्राप्त है—उनक उपरान्त रस क स्वरूप विश्लेषण म दार्शनिक चिन्तना का निश्चयपूर्वक प्रवेश ने गया जिसम यद्यपि कुछ हानि तो हुई पर विचार का स्तर महसा ऊंचा उठ गया^२ कुछ ही दूर तक स्वाकार की जा सकता है । शकुन की इस उपलब्धि का महत्त्व जितना ऐतिहासिक है उतना तास्त्विक नही । रस-मन्थधी चर्चा क स्तर का ऊंचा उठान म तो उसकी दार्शनिक व्याख्याओ का महत्त्व स्वाकार किया जा सकता है किन्तु सौन्दर्यशास्त्र की दृष्टि स अनक प्रश्ना की व्याख्या करत हुए यही दार्शनिक-आध्यात्मिक व्याख्याएँ जाड आती रहीं हैं ।

ध्वन्यालोक और रस चिन्तन में क्रान्ति

ध्वनि की खोज के साथ रस चिन्तन म युगान्तरकारी परिवर्तन घटित हुआ जिसकी

^१ रस सिद्धान्त पृ० १५६

^२ वही पृ० १५६

स्थापना का श्रेय 'ध्वन्यालोक' के रचयिता आनन्दवर्धन (नवी शताब्दी) को है। इस ग्रंथ की महत्ता के विषय में महामहोपाध्याय पा० वा० काणे ने लिखा है कि : "व्याकरणशास्त्र में पाणिनि की 'अष्टाध्यायी' का जो महत्त्व है, अथवा वेदान्तशास्त्र में 'वेदान्त सूत्रों' का जो महत्त्व है, कह सकते हैं कि वही महत्त्व अलंकारशास्त्र में 'ध्वन्यालोक' का है।"^१ आनन्दवर्धन के महत्त्व को संस्कृत के प्राचीन आचार्यों ने भी अत्यन्त श्रद्धा से स्वीकार किया है। अभिनवगुप्त ने उन्हें 'सहृदय-चक्रवर्ती' कहा है और पंडितराज जगन्नाथ ने ध्वनिकार को 'आलकारिको के पथ, का व्यवस्थापक' कहा है।

तिथिक्रम की दृष्टि से ध्वनिकारिकाएँ लगभग उसी समय बन रही थीं जब रुद्रट अपना ग्रंथ 'काव्यालकार' लिख रहे थे, किन्तु यह भी प्रतिभा का एक चमत्कार ही है कि शब्दार्थों से रस की निष्पत्ति का जो सूत्र रुद्रट को दृष्टिगोचर न हो सका उसे आनन्दवर्धन ने व्याकरण के 'स्फोट' से ध्वनि-तत्त्व के रूप में खोज निकाला। भामह आदि आलकारिकों ने वक्रोक्ति, गुण, रीति आदि मान्यताओं के द्वारा शब्दार्थ-चमत्कार-सवधी चर्चा को इस सीमा तक पहुँचा दिया था कि उसके बाद इन सबके अतिक्रमण की दिशा ही शेष रह गई थी और कहना न होगा कि 'ध्वन्यालोक' उसी मानसिक छलांग का परिणाम है। उद्भट ने यहाँ तक तो कहा ही था कि काव्य-व्यवहार अमुख्य वृत्ति अर्थात् गुण वृत्ति से होता है। वामन काव्य-सौन्दर्य के कारक धर्म के रूप में गुणों की प्रतिष्ठा करके रुक गए थे। रुद्रट को यही आभास हुआ था कि काव्य-सौन्दर्य रसाश्रित होता है। किन्तु अब प्रश्न ये थे कि शब्द की मुख्य वृत्ति का त्याग करते हुए कवि अमुख्य वृत्ति का आश्रय लेता है तो क्यों? यदि गुण काव्य-शांभा के हेतु है तो शब्दाश्रित गुण रस का निर्माण कैसे कर पाते हैं? शब्दार्थमय काव्य से रस-निर्माण होता है तो इसका अर्थ क्या है? आनन्दवर्धन के सामने ये प्रश्न समाधान के लिए चुनौती के रूप में उपस्थित थे। ध्वनि के द्वारा उन्होंने इन सभी प्रश्नों का समाधान इतने कौशल से प्रस्तुत किया कि एक ओर ध्वनि के अन्तर्गत गुण, वृत्ति, अलंकार, वक्रोक्ति आदि यथास्थान अंगीकृत हो गए, तो दूसरी ओर इनसे विशेष काव्यनिष्ठ रस की सुसंगत व्याख्या भी सम्पन्न हो गई। आनन्दवर्धन के निष्कर्ष सक्षेप में इस प्रकार हैं :

१. मुख्यार्थ का बाध करते हुए कवि लक्ष्यार्थ अर्थात् अमुख्य-वृत्ति का आश्रय लेता है तो अकारण नहीं। उसके पीछे कवि का कुछ प्रयोजन या हेतु होता है। यह प्रयोजन उन शब्दार्थों के द्वारा अभिव्यक्त होता है। इस कारण वह व्यंग्य है। शब्दार्थों के द्वारा कवि अपना यह प्रयोजन अर्थात् व्यंग्य ही रसिकहृदय में सक्रमित करता है।

२. महाकवि के काव्य में शब्दों का व्यंजना-व्यापार ही प्रधान होता है। काव्य में पाए जाने वाले व्यापार का विशेष व्यंजना ही है। काव्य में शब्दार्थों का सवध व्यंग्य-व्यंजक होता है।

३. व्यंग्य-व्यंजक रूप शब्दार्थ-संबंध ही काव्यगत शब्दार्थों का साहित्य है और इस सवध की ही 'ध्वनि' सज्ञा है। इसी कारण से ध्वनि काव्य की आत्मा है।

४. काव्यगत शब्दार्थों का पर्यवसान रस के आस्वाद में होता है। वक्रोक्ति और अलंकार के कारण ही शब्दार्थों में रस ध्वनित करने का सामर्थ्य आता है।

^१ ग० व्यं० देशपाण्डे द्वारा 'भारतीय साहित्यशास्त्र', पृ० ११६ पर उद्धृत

५ काव्यगत शब्दायों के समान रस रसिक व मन की विशेष अवस्था उदित होती है और वह उस अवस्था का आस्वाद मता है। रस व आस्वाद के लिए रसिक व योग्यता भी अपेक्षित है जिसे महूदयव कहते हैं। महूदयव प्रतिभा का ही एक गुण है।

६ कुल मित्रांतर काय का शब्दाय माहित्य कवल वविगत व्यापार नहीं है, वह केवल शब्दाय व्यापार भी नहीं है और उस ववन रसिकागत व्यापार भी नहीं कहा जा सकता। वह कवि महूदयगत अमणानुभवरूप व्यापार है।

आनन्दवधन व कथन काव्यग्यामा ध्वनि' के आधार पर कभी-कभी यह भ्रम हो जाता है कि आनन्दवधन रस व भिन्न एक जग ध्वनि मध्प्रत्यय की स्थापना का प्रयास कर रहे थ किन्तु 'वयालाक' म एस अनक स्थान हैं जहाँ उन्नत स्पष्ट शब्दा म यह कहा है कि सम्पूर्ण ध्वनि निष्पन्न का प्रयाजन रस है।^१ वस्तुतः ध्वनि सिद्धांत रस सिद्धांत से अभिन्नत सबद्ध ही नहीं बकि उसका पूरक है। रस जोर ध्वनि म माध्य माधन मवध है। आनन्द वधन की प्रकर प्रतिभा ने रस चिन्तन व इतिहास म अन्तिम रूप मे स्थापित कर दिया कि रस व्यग्य ही होता है। ध्वन्यालोक व द्वाग रस निष्पत्ति नाटयतर काय म भी चायगम्य हो गई।

रस सिद्धांत का अन्वयोत्कर्ष

रस चिन्तन व इतिहास म आनन्दवधन व बाद सबसे प्रतिभाशाली विचारक भट्टनायक (दसवीं शताब्दी उत्तरार्ध) हुए। इहान ध्वनि का विरोध करते हुए रस निष्पत्ति की अपनी ध्यास्या प्रस्तुत की। भरत-भूष व उल्लसनीय व्याख्यानाआ म काननमानुसार भट्टनायक तीसर हैं। स्वयं अभिनवगुप्त ने इनक अनिश्चित उपनयध अय किमी मन की सम्भीरनापूर्वक ग्रहण करन की भी आवश्यकता नहीं समझी।

भट्टनायक का मत भी पूर्वोक्त अय आचार्यों (चोन्नत एव शुकुव) की भांति अभिनवगुप्त द्वारा स्वप्न के निमित्त उदित रूप म ही उपनयध होना है। इसम भी 'अभिनव भारती' म विवचिन उद्धरण ही अधिक महत्वपूर्ण है।

भट्टनायक का मन पूर्ववर्ती आचार्यों की प्रस्तुत एव सम्भावित व्याख्या के खडन स आरम्भ होता है। व एक ओर रस की प्रतीति एव उत्पत्ति का विरोध करन हैं और दूसरी ओर अभियक्ति का।^२ भट्टनायक भरत-भूष के व्याख्यानाआ म मे पहुँचे हैं किहाने अत्यन्त आग्रहपूर्वक सामाजिक को होने वाली रसानुभूति पर विचार किया है। इसीलिए परगतत्वेन उत्पत्ति का तो वे प्रश्न हा नहीं उठाते। रह गई वान स्वगत प्रतीति की। उसके समर्थ

^१ (क) रसादिरूपव्यग्यतात्पर्यमेवेषां युक्तमिति यत्नोऽस्माभिरारब्धो न ध्वनिप्रतिपादन-
माश्राभिनिवेशतः । ध्वन्यालोक, पृ० ३६६ ४००

(ख) व्यग्यव्यञ्जकभावेऽस्मिन्निधि सम्भवत्यपि ।
रसादिमय एकस्मिन् कवि स्यादवधानवान् ॥ वहा, ४१५

^२ भट्टनायकस्वाह रसो न प्रतीयते । नोत्पद्यते । नाभिध्यज्यते । स्वगतत्वेन हि प्रतीती
करुण तु क्षित्य स्यात् । न च सा प्रतीतियुक्ता । सीतादेरविभावत्वात् स्वकान्तास्मृत्य-
भवेदनात् । देवतादी साधारणीकरणायोग्यत्वात् । समुद्रलघनादेरसाधारण्यात् ।
अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७६

में उनका कथन है कि ऐसा मानने पर सामाजिक को करुण-रस में दुःखी प्रतीत होना चाहिए। इसी बात को सिद्ध करने के लिए उन्होंने तर्क उपस्थित किया कि सीतादि पात्रों के विभावादि के रूप में उपस्थित न होने से, अपनी स्त्री की स्मृति न होने से, देवतादि के साधारणीकरण के अयोग्य होने से और समुद्रलंघन आदि व्यापारों के असाधारण होने के कारण सामाजिक को रस-प्रतीति स्वगत रूप में होनी असम्भव है।

यह प्रतीति स्मृति-रूप भी नहीं है, क्योंकि रत्यादियुक्त राम पूर्व-उपलब्ध नहीं है। यह प्रतीति शब्द, अनुमान आदि परोक्ष ज्ञान के जनक प्रमाणों पर निर्भर रहने के कारण प्रत्यक्ष ज्ञान से प्राप्त होने वाली सरसता से भिन्न है। यह लौकिक प्रत्यक्ष प्रमाण से भी भिन्न है, क्योंकि प्रत्यक्ष रूप से सम्भोग आदि के दर्शन से अपने-अपने स्वभावोचित लज्जा, घृणा, स्पृहा आदि अन्य चित्तवृत्तियों का उदय होगा। तज्जनित अव्यग्रता के कारण आकाश-रस अर्थात् प्रतीति का ही अभाव हो जाएगा। अतः रस को प्रत्यक्ष प्रतीति अर्थात् अनुभव-रूप एवं स्मृति अर्थात् परोक्ष ज्ञान-रूप मानना अनुचित है। यही दूषण उसको उत्पत्ति मानने में है।^१

रस को अभिव्यक्ति-रूप मानने के विरोध में उन्होंने तर्क दिया कि ऐसा स्वीकार करने से विभावादि विषयों के न्यूनाधिक्य से रसानुभूति में भी तारतम्य स्वीकार करना होगा, जो अनुभव से असिद्ध है। इसके अतिरिक्त रस की पूर्व-स्थित शक्ति-रूप में सत्ता स्वीकार करने से पूर्व यह भी निर्णय करना होगा कि यह अनुभूति स्वगत-रूप से होती है अथवा परगत-रूप से।^२

निषेध-पद्धति से उक्त खंडन के उपरान्त भट्टनायक ने रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया के संबंध में निज मत की स्थापना की। उनके मतानुसार नाटक में चार प्रकार के अभिनय के द्वारा प्रमाता अन्तस्थ अज्ञान आदि के निवारण के कारण-रूप विभावादि के साधारणीकृत रूप, अभिधा के उपरान्त द्वितीय अंश पर होने वाले भावकत्व व्यापार के द्वारा भाव्यमान रस का अनुभव, स्मृति आदि से विलक्षण रजोगुण, तमोगुण के मिश्रण के कारण द्रवित, विस्तृत तथा विकास-रूप, सत्वोद्रेक से प्रकाशित, आनन्दमय, साक्षात्कार में विश्रान्ति-रूप एवं परब्रह्म के आस्वाद के सदृश भोजकत्व व्यापार के द्वारा भोग किया जाता है।^३

१ न च तद्वतो रामस्य स्मृतिःअनुपलब्धत्वात् । न च शब्दानुमानादिभ्यः तत्प्रतीतिं लोकस्य सरसता (प्रयुक्ता) सत्ताऽपि युक्ता प्रत्यक्षादिव । नायकयुगलकावभासे हि प्रत्युत लज्जाजुगुप्सास्पृहादिस्वीचित्तचित्तवृत्त्यन्तरोदयव्यग्रतयाकाश (पानेक) रसत्वमयापि स्यात् । तत्र प्रतीतिरनुभवस्मृत्यादिरूपा रसस्य युक्ता । उत्पत्तापि तुल्यमेतद्दूषणम् ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७६

२ शक्तिरूपत्वेन पूर्व स्थितस्य पश्चादभिव्यक्तौ विषयार्जनतारतम्यापत्तिः । स्वगतपरगतत्वादि च पूर्ववद् विकल्पम् । वही, पृ० २७५

३ नाट्ये चतुर्विधाभिनयरूपेण निविडनिजमोहसंकटकारिणा विभावादिसाधारणीकरणात्मनाऽभिधातो द्वितीयेनांशेन भावकत्वव्यापारेण भाव्यमानो रसोऽनुभवस्मृत्यादिविलक्षणेन रजस्तमोऽनुबेधवैचित्र्यबलाद्द्रुतिविस्तारविकासलक्षणन सत्वोद्रेकप्रकाशानन्दमयनिजसंविद्विश्रान्तिलक्षणेन परब्रह्मास्वादसविधेन भोगेन परं भुज्यत इति ।

वही, पृ० २७७

इसी बात को काव्यप्रकाशकार न अधिक स्पष्ट रूप में कहा है। बात यही है, केवल कथन भंगिमा अधिक स्पष्ट हो गयी है। वे कहते हैं

रस की प्रतीति उत्पत्ति या अभिनयविन न तदस्य रूप स और न आत्मगत (या स्वगत) रूप से होती है। अपितु काव्य एव नाटक म अभिधा म द्वितीय विभावादि के साधारणीकरण रूप भावकत्व व्यापार स भाव्यमान स्थायी मत्व क उद्रेक स प्रकाश और आनन्दमय सखिदविभ्रान्ति के मद्गुण भोग म आम्वाहित किया जाता है ।

संभव म उनका मत इस प्रकार है

रस की न प्रतीति होती है न उत्पत्ति और न अभिनयविन। प्रतीति या उत्पत्ति स्वीकार करत स पूव यह निश्चय करला आवश्यक है कि वह स्वगत होती है या परगत ? उस निताल परगत अर्थात् अनुकाय एव नट की प्रतीति नहीं माना जा सकता, क्योंकि वैसी स्थिति म प्रमाता का प्राप्य क्या होगा ? सामाजिक की प्रत्यक्ष स्वगत प्रतीति भी वह नहीं है क्योंकि वैसी स्थिति म

(क) दुःखरत्मक प्रमणा म दुःख की और शृंगार आदि क साक्षात्कार से विधीभ की अनुभूति होगी। काव्य या नाटक के विषय प्रत्यक्ष तो होने नहीं उनके कल्पनात्मक रूप ही सामाजिक क विभावादि या रसानुभूति क कारण होत हैं। एसी स्थिति म कार्य अर्थात् उनम उत्पन्न भाव या अनुभूति के वास्तविक (दुःख म दुःख) होने का प्रश्न नहीं उठता। अतएव उपयुक्त कारण से यह प्रतीति सामाजिक की स्वगत प्रतीति नहीं है।

(ख) यदि इसे काव्यगत विभावादि से उद्गीर्ण व्यक्तितगत अनुभवा की स्मृति का परिणाम माना जाए, तो प्रमाता के चित्त की समाहित शकास्पद हो जाती है।

(ग) विभावादि यदि पूर्य भाव क आत्मम्वन ह अथवा उनके कार्य म अतिमानवीयता या असाधारणत्व हो तो साधारणीकरण कैसे संभव होगा ? परेश प्रतीति के भी दो संभव रूपा—शब्दाय भान और स्मृति का गठन भी इसी तर्क क सहारे किया जाता है कि शब्दाय-बोध मात्र आम्वादात्मक नहीं होता एव स्मृति उसी की संभव है जो पूर्वानुभव का विषय रहा ह। इस प्रकार परेश प्रतीति भी अमिड ही रहती है।

मदृतायक न रस की भुक्ति को समझाने के लिए काव्य के तीन व्यापारों—अभिधा भावकत्व और भावकत्व की कल्पना की।

अभिधा शब्दाय का प्रथम सामान्य एव सखिद्विभ्रान्त व्यापार है जिससे केवल अथ-बोध होता है। भावकत्व व्यापार से महदय के चित्त म रसानुभूति के लिए उपयुक्त मनीभूमिका का निर्माण होता है अर्थात् (क) उसका अज्ञान दूर होना है। अज्ञान से उनका तात्पर्य व्यक्तितगत राग-रूप है, (ख) काव्य एव नाटकादि म निबद्ध विभावादि का साधारणीकरण हो जाता है, तथा (ग) स्थायी भाव भक्ति हो जाता है। भावन शब्द

^१ न तादरूप्येन नात्मगतत्वेन रस प्रतीयते, नोत्पद्यते, नाभिनय्यते अपि तु काव्ये नाट्ये चाभिधातो द्वितीयेन विभावादिस्साधारणीकरणात्मना भावकत्वव्यापारेण भाव्यमान स्थायी, सखिद्वेकप्रकाशानन्दमयसखिद्विभ्रान्तिसतत्त्वेन भोगेन भुज्यते।

के अर्थ के सम्बन्ध में विद्वानों में मतभेद है। आचार्य विश्वेश्वर इसका अर्थ करते हैं— 'साधारणीकृत'। डॉ० नगेन्द्र के अनुसार आधुनिक शब्दावली में 'भावन' का अर्थ है "कल्पनात्मक प्रतीति" और स्थायी भाव के 'भाव' का अर्थ है "भावकत्व व्यापार के फलस्वरूप रत्यादि की प्रत्यक्ष प्रतीति की कल्पनात्मक प्रतीति में परिणति।" कुछ और आगे चलकर उन्होंने इस कल्पनात्मक प्रतीति को साधारणीकरण से अभिन्न मानकर आचार्य विश्वेश्वर से मतैक्य व्यक्त किया है। परन्तु प्रश्न दूसरा है। इस भावन-प्रक्रिया में स्थायी भाव प्रत्यक्ष प्रतीति से क्रमशः कल्पनात्मक प्रतीति में परिणत होता है अथवा काव्य के भावन के क्षणों में होने वाली प्रतीति स्थायी भाव की कल्पनात्मक प्रतीति ही होती है। वे स्थायी भाव जो मूलतः प्रत्यक्ष प्रतीति के विषय होते हैं, कल्पनात्मक प्रतीति में प्रत्यक्षानुभव के उपरान्त क्रमशः परिणत नहीं होते। इस प्रतीति का आरम्भ ही कल्पनात्मक रूप में होता है। यह स्थायी भाव कल्पनात्मक प्रतीति के उपरान्त रस-रूप में परिणत हो जाता है और तदुपरान्त तीसरे व्यापार अर्थात् भोजकत्व के द्वारा सहृदय रस का भोग करता है, अर्थात् वह कल्पनात्मक प्रतीति क्रमशः अनुभूत्यात्मक संवेदन के रूप में परिणत हो जाती है किन्तु यह अनुभूति प्रत्यक्ष अनुभव, स्मृतिजन्य कल्पनात्मक अनुभव, प्रत्यक्ष तथा परोक्ष लौकिक अनुभव सभी से विलक्षण होती है।

डॉ० नगेन्द्र के अनुसार पहली बार भट्टनायक ने अपनी व्याख्या में उस स्थायी भाव की स्थिति, जो रस-रूप में भोग्य होता है, सहृदय प्रमाता में मानी। स्थायी भाव ही भावित होकर रस बन जाता है, जिसका भोग सहृदय करता है। यह भोग भोजकत्व व्यापार द्वारा सिद्ध होता है और सहृदय के निजी स्थायी भाव का ही भोग होता है। इस विषय में उनका स्पष्ट कथन है : "इस प्रकार भट्टनायक का अभिप्राय सहृदय के स्थायी भाव से है— सहृदय भावकत्व व्यापार के द्वारा अपने स्थायी भाव का साधारणीकृत रूप में—रस रूप में—अनुभव करता है और फिर इस प्रकार सिद्ध रस का भोजकत्व व्यापार द्वारा भोग करता है—यही भट्टनायक का स्पष्ट अभिप्राय है।"^१

रसास्वाद की प्रक्रिया की व्याख्या में भट्टनायक का योगदान प्रश्नातीत है। उन्होंने सर्वप्रथम रसानुभूति की प्रक्रिया की तात्त्विक व्याख्या करते हुए ब्रह्मास्वाद से उसके पृथकत्व का निरूपण किया और उसे विशुद्ध आत्मविश्रान्ति से हीनतर आनन्द माना।

साधारणीकरण के सिद्धान्त की महती उद्भावना भट्टनायक की अन्य सिद्धि है। साधारणीकरण की व्याख्या एवं प्रतिष्ठा के द्वारा उन्होंने न केवल व्यक्त की अनुभूति के सामाजिक-मात्र की अनुभूति होने की प्रक्रिया का व्याख्यान किया, बल्कि रस की आनन्द-रूपता का स्पष्ट विवेचन कर करुणादि रसों की आनन्दरूपता सिद्ध की। साधारणीकरण का सिद्धान्त ही काव्यास्वाद की समस्या का मूल या आधारभूत सूत्र है।

अभिनवगुप्त (ग्यारहवीं शताब्दी पूर्वार्ध) रस-सूत्र के चतुर्थ व्याख्याता हैं। उनका महत्त्व पूर्ववर्ती विद्वानों के विचारों का परीक्षण करने के उपरान्त संशोधक के रूप में है। अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के मत में निम्नलिखित परिशोधन किए :

१ काव्य के ही रस मानने हुए उन्होंने कहा कि काव्यात्मक वाक्य में अधिकारी महुदय को अधिक प्रतीति होती है ।^१ अधिक प्रतीति से उनका अभिप्राय व्यापार्य से था ।

० यह प्रतीति सहृदय को विषय के साधारणीकृत रूप में उपस्थित होने के कारण देश-काल आदि से सबंधा विमुक्त, मैं और पर, शत्रु, मित्र, मध्यस्थ अथवा सुख-दुःखात्मक अर्थ जानने से एव विन्नवदुःख ज्ञानों से विनम्रण, निर्विघ्न, साक्षात् हृदय में प्रविष्ट होती हुई ही प्रतीत होती है ।^२

३ उपर्युक्त प्रतीति के समय साधारणिक की आत्मा न विशेष रूप से उपेक्षित होती है, न उल्लिखित ।^३

४ विभावादि का साधारणीकरण देश-काल में परिमित रूप में नहीं होता । वस्तुन वर्णमान एव काव्य में वर्णित देश-काल, प्रमाता आदि को नियामक हेतुओं के बधन से अत्यन्त पृथक् कर देने पर वह साधारणीकरण व्यापार अत्यन्त पुष्ट हो जाता है ।^४

५ यह रस प्रतीति ममस्त साधारणिकों को एकरूप ही होती है, जो रस के लिए अत्यन्त पोषक हो जाती है । समान प्रतीति होने का कारण अनादि सत्कारी द्वारा चित्रित चित्र वाले सारे साधारणिकों का एक ममान स्वासन होना है ।^५

६ यह निर्विघ्न प्रतीति चमत्कारात्मक होती है । सर्वथा रसात्मक एव निर्विघ्न प्रतीति से ग्राह्य भाव ही रस है एव चिन्नों के अपभारक विभावादि होने हैं ।^६

उनका मत 'अभिनवभारती' में व्यक्त किया गया । 'ध्व-यालोकलोचन' में अभिनवगुप्त ने रस प्रतीति की प्रक्रिया का विवेचन करते हुए भट्टनायक द्वारा माय भोजनरव और भावकत्व व्यापार के पृथक्त्व का निषेध किया और इस प्रतीति को व्यञ्जनाश्रित माना । उनका मत संक्षेप में इस प्रकार है

१ रस की प्रतीति आस्वादन रूप में होती है । वाच्य-वाचक का यह व्यापार वही पर अभिधा से पृथक् व्यञ्जनात्मक ध्वनन व्यापार के रूप में ही होता है ।^७

१ तन्काव्यायौ रस । काव्यात्मकादपि शब्दाधिकारिणोऽधिकारिणस्तु प्रतिपत्ति ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७८

२ तस्यां च देशकालाश्रयालिंगितम् । तत एव 'धीनोऽहं भीतोऽप्य शत्रुर्वयस्यो मध्यस्थोवा' इत्यादिप्रत्ययेभ्यो दुःखसुखादिकृतहानादिबुद्धयन्तरोदयनियमवतया चिन्तनबहुतेभ्यो विलक्षण निर्विघ्नप्रतीतिप्राह्य भाषादिव हृदये निर्विघ्नमान वही, पृ० २७६

३ नाभात्यन्ततिरस्कृतो न विशेषत उल्लिखित । वही, पृ० २७६

४ तत एव न परिमितमेव साधारण्यम् । अपि तु विततम् यस्या वस्तुसतां काव्यापिनानां च देशकालप्रमात्रादीनां नियमहेतूनाभ्यो यप्रतिव्यवभलादत्यन्तमपसरणे स एव साधारणी-भाव सुतरा दृष्यति । वही, पृ० २७६

५ सर्वसाधारणिकानामेकचनसंपेय प्रतिपत्ति (सि) मुक्तां रसरिषोषाय । सर्वसाधारणिकानां चिन्तितचेनसा वासनासवादात् । वही, पृ० २७६

६ सा चाविघ्ना सवित् । चमत्कार सर्वथा रसनात्मकवैतविघ्नप्रतीतिप्राह्यो भाव एव रस । तत्र विघ्नापसारक्य विभावप्रभृतय । वही, पृ० २८०

७ सा च रसनाख्या प्रतीतिरत्यन्त । वाच्यवाचकयोस्तत्रानिधादिविबक्तो व्यञ्जनात्मा ध्वननव्यापार एव । ध्व-यालोक, पृ० १६८-६६

२. भट्टनायक द्वारा मान्य काव्य का भोगीकरण व्यापार रस-त्रिपयक ध्वन्यात्मकता के अतिरिक्त और कुछ नहीं होता तथा भावकत्व का आशय गुणालंकार-परिग्रहात्मक ही होता है ।^१ इस ध्वनन व्यापार की उन्होंने विस्तारयुक्त व्याख्या की है ।

३. भोग रस्यमानता से उत्पन्न चमत्कार से अतिरिक्त नहीं होता । अर्थात् भावकत्व और भोजकत्व व्यापार के पृथक अस्तित्व की कल्पना उन्हें अमान्य है ।^२

४. आस्वाद की गणना सत्त्व इत्यादि के अंगांगिभाव-वैचित्र्य की अनन्तता के कारण द्रुति इत्यादि के रूप में उचित नहीं है ।^३

५. यह रसास्वादन परब्रह्मास्वाद के सदृश होता है ।^४

६. रस अभिव्यक्त ही होते हैं और प्रतीति के द्वारा ही आस्वादगोचर होते हैं ।^५

दूसरे शब्दों में, प्रमाता के चित्त में वासना के रूप में विद्यमान स्थायी भाव नाट्य तथा काव्यगत विभावादि के सम्पर्क से अभिव्यक्त होकर रसनीय बन जाता है या रस-रूप में परिणत हो जाता है । अतः विभावादि व्यंजक हैं, रस-रूप में परिणत स्थायी भाव या रस व्यंग्य है । निष्पत्ति का अर्थ है—अभिव्यक्ति, और संयोग का अर्थ है—व्यंग्य-व्यंजक सम्बन्ध ।

संक्षेप में, अभिनवगुप्त ने पहली बार रसास्वाद के कलात्मक प्रश्न को दृढ़ दार्शनिक आधारभूमि प्रदान की । रसास्वाद को शैवाद्वैत के आधार पर उन्होंने लगभग आत्मास्वाद से अभिन्न घोषित किया । इसी स्थापना का एक शुभ परिणाम यह भी हुआ कि उन्होंने शैव आनन्दवाद के आधार पर रस की एकान्त आनन्दरूपता की स्थापना की । व्यंजना के आधार पर रसानुभूति और अभिव्यक्ति का संश्लिष्ट रूप प्रतिपादित कर एक ओर उन्होंने रस की नितान्त व्यक्तिपरक या आत्मपरक सत्ता का निर्भ्रान्त आख्यान किया, दूसरी ओर अद्वैत-सिद्धान्त के आधार पर रस के अन्तरंग एवं बहिरंग को परस्पर सम्बद्ध कर दार्शनिक भित्ति प्रदान की ।

डॉ० नगेन्द्र के अनुसार अभिनवगुप्त की अन्य सिद्धि 'समष्टिगत रस की प्रकल्पना' है । किन्तु इस प्रसंग में उनका यह कथन विवादास्पद प्रतीत होता है : "जिस सामाजिक कलानुभूति की स्थापना आधुनिक युग में साम्यवाद अथवा समाजवाद के प्रभाव के द्वारा हुई है, अभिनव ने अपने ढंग से उसका अपूर्व व्याख्यान किया है ।"^६ सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो एक स्थूल समानता होते हुए भी दोनों दृष्टियों में तात्त्विक भेद है । अभिनवगुप्त की दृष्टि सामाजिक होते हुए भी रस-परिकल्पना में प्रेयात्मक ही थी और साम्यवाद एवं समाजवाद के कला-सिद्धान्त समाज के प्रति श्रेयात्मक दृष्टि पर ही बल देकर चलते हैं ।

१ भोगीकरणव्यापारश्च काव्यस्य रसत्रिपयो ध्वननात्मैव, नान्यात्किञ्चित् । भावकत्वमपि समुचितगुणालंकार परिग्रहात्मकमस्माभिरेव वितत्य बध्यते । ध्वन्यालोक, पृ० १६६

२ रस्यमानतोदितचमत्कारानतिरिक्तत्वाद्भोगस्येति । वही, पृ० २००

३ सत्त्वादीनां चांगांगिभाववैचित्र्यस्थानन्त्याद् द्रुत्यादित्वेनास्वादागणना न युक्ता ।

वही, पृ० २००

४ परब्रह्मास्वादसब्रह्मचारित्वं चास्त्वस्य रसास्वादस्य । वही, पृ० २००

५ तस्मात्स्थितमेतत्-अभिव्यज्यन्ते रसाः प्रतीत्यैव च रस्यन्त इति । वही, पृ० २००

६ रस-सिद्धान्त, पृ० १७५

अभिनवगुप्त की विपुल सिद्धियों के उपरान्त भी उनकी व्याख्या आक्षेपमुक्त नहीं है। उन पर सबसे प्रबल आक्षेप तो यही है कि उन्होंने भग्न एव पूर्ववर्ती व्याख्याता आचार्यों के मनो को कुछ इस तरह अपने रंग में रंगकर प्रस्तुत किया कि मूल का वास्तविक स्वरूप जानना दुष्कर हो गया। अतः रस सिद्धांत के क्षेत्र में स्वयं प्रतिष्ठाता एव व्याख्याता आचार्यों के सही मन जानने दुर्लभ हो गए विशेषकर व्याख्याता आचार्यों के। इस प्रकार अनेक कला विषयक अग्रगण्य मन्त्रेण या तो धूमिल हो गए या परिवर्तित-रूप में सामने आने के कारण व्ययप्राय हो गए।

उनके मत की दूसरी परिमीमा यह है, जिसे डा० नगेन्द्र ने उनकी शक्ति माना है, अर्थात् रस सिद्धान्त को गभीर दार्शनिक धरातल प्रदान करना। उनके शब्दों में "अभिनव के मन की सबसे बड़ी शक्ति तो यही है कि पूर्ववर्ती सभी आचार्यों के सिद्धान्तों की अपेक्षा उसका दार्शनिक आधार अत्यधिक गभीर एव प्रामाणिक है। जिस प्रकार अधिकांश दार्शनिक मतवादों का पयवमान अद्वैत में ही रहता है, उसी प्रकार रस-विषयक सभी मान्यताएँ भी आत्मास्वादा की कल्पना में अन्तर्लीन हो गई।" १ अभिनव की यह सिद्धि केवल इतनी ही दूर तक मानी जा सकती है कि उन्होंने रस सिद्धान्त को गभीर आधार प्रदान किया, किन्तु काव्यास्वादा को आत्मास्वादा की कोटि तक पहुँचा देना बहुत गभीरचिन्तन नहीं कहा जा सकता।

स्वयं डा० नगेन्द्र ने भी अभिनवगुप्त के मत की एक अन्य परिमीमा का संकेत किया है रस का स्वरूप एकान्त आत्मपरक मान देने पर पूरा बल सहृदयता पर गड़ जाना है और काव्य की मत्ता गौण हो जाती है। वास्तव में अभिनव न कवि के आत्म-सत्त्व के आधार पर काव्य की भी आत्मपरक व्याख्या की है, परन्तु वह आगे चलकर प्रायः उपेक्षित हो गई जिससे सन्तुलन बिगड़ गया। २ परन्तु यदि अभिनव ने कवि के आत्म-सत्त्व की ध्यान में रखकर अपनी व्याख्या प्रस्तुत की और वह आगे चलकर उपेक्षित हो गई तो यह परिमीमा परवर्ती विद्वानों की है उनकी नहीं।

अभिनवगुप्त रस चिन्तन की पराकाष्ठा हैं। मरत के 'नाट्यशास्त्र' पर 'अभिनव-भारती' नामक टीका लिखकर एक ओर उन्होंने नाट्य रस सम्बन्धी विवेचन को अन्तिम रूप दिया तो दूसरी ओर आनन्दवदन के 'द्वयालोक' पर 'लोचन' नामक टीका लिखकर काव्य रस-सम्बन्धी चिन्तन को पूर्णता प्रदान की। काव्यशास्त्र में रस ध्वनि को पूर्णतः प्रतिष्ठित करने का श्रेय अभिनवगुप्त को है। उन्होंने काव्य-मृज्जन से काव्यास्वादा तक अलट रसानुभूति को सुसंगत रूप देकर रस सिद्धांत को स्वतः सम्पूर्ण और सबग्राही काव्य सिद्धान्त के रूप में स्थापित किया। व्याकरणशास्त्र में जो स्थान महाभाष्यकार पञ्जलि का है और वेदान्त दर्शन में 'प्रस्थानत्रयी' के महान भाष्यकार जकाराचार्य का है, वही स्थान काव्यशास्त्र में 'अभिनवभारती' एव 'द्वयालोक-लोचन' के प्रणेता अभिनव-गुप्त का है।

१ रस सिद्धांत, पृ० १७५

२ वही, पृ० १७७

भोज (ग्यारहवीं शताब्दी का पूर्वार्ध)

अभिनवगुप्त के द्वारा रस-चिन्तन इस चरम बिन्दु पर पहुँच गया था कि उस दिशा में सहसा किसी नए या मौलिक विचार की आशा कठिन प्रतीत होती थी। किन्तु यह प्रीतिकर विस्मय का विषय है कि इधर कश्मीर में अभिनवगुप्त ने शान्त-पर्यवसायी रसानुभूति की स्थापना करके विराम लिया ही था कि उधर धारा नगरी के राजा भोज ने यह घोषणा की कि एकमात्र रस शृंगार ही है : “वयं तु शृंगारमेव रसनाद्रसमामनामः।” भोज की इस मान्यता ने तत्काल ही पंडितों का ध्यान अपनी ओर आकृष्ट किया क्योंकि व्यवहार में शृंगार की ही प्रधानता थी और सामान्यतः रस का अर्थ शृंगार ही समझा जाता था। भोज का महत्त्व इस बात में है कि उन्होंने इस लोक-प्रचलित धारणा को दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक आधार प्रदान करके सुदृढ़ सैद्धान्तिक रूप दिया। भोज के व्यापक प्रभाव का एक कारण यह भी है कि उनका कृतित्व विश्वकोश-प्रकृति का है। ‘सरस्वती-कण्ठाभरण’ और ‘शृंगारप्रकाश’ सहस्रों श्लोकों में लिखे हुए विशाल ग्रंथ हैं जिनमें काव्यशास्त्र-विषयक समस्त जातव्य बातों को संकलित एवं संग्रहीत करने का विराट प्रयास किया गया है।

भोज की मौलिकता पर प्रश्नचिह्न लगाते हुए डॉ० एस० के० डे ने यह प्रमाणित करने का प्रयास किया है कि उन्होंने शृंगार को एकमात्र रस स्वीकार करने की मान्यता ‘अग्निपुराण’ से ली है, किन्तु महामहोपाध्याय पा० वा० काणे एवं डॉ० वी० राघवन ने इस मत का सप्रमाण खंडन करते हुए प्रतिपादित किया है कि ‘अग्निपुराण’ का उक्त मत भोज के वाद का है।

भोज जब शृंगार को एकमात्र रस मानते हैं तो उनकी शृंगार-सम्बन्धी धारणा भी विशिष्ट है। भोज के शृंगार का आधार अहंकार है, जिसे वे कभी-कभी अभिमान भी कहते हैं। उनकी दृष्टि में अहंकार, अभिमान, शृंगार और रस परस्पर-पर्याय है। उनकी रस-विषयक सम्पूर्ण धारणा इस श्लोक से स्पष्ट हो जाती है :

“आभावनोदयमनन्यधिया जनेन यो भाव्यते मनसि भावनया स भावः।

यो भावनापथमतीत्य विवर्तमानः साहंक्रते हृदि परं स्वदते रसोऽसौ ॥”

जैसा कि डॉ० राघवन एवं डॉ० कान्तिचन्द्र पाण्डे का मत है, भोज का अहंकार ‘आत्मरति’ अथवा ‘आत्म-काम’ का ही पर्याय है। फ्रायड की ‘लिविडो’ संबंधी मनोविश्लेषणात्मक स्थापनाओं के वाद भोज का ‘अहंकार-शृंगार-सिद्धान्त’ आधुनिक युग के विचारकों के लिए और भी अधिक आकर्षक हो उठा है।

भोज की यह मान्यता अनुयायियों के अभाव में भी अपनी विलक्षणता के लिए रस-चिन्तन के इतिहास में विशेष महत्त्वपूर्ण है।

रस-सिद्धान्त की पुनर्व्यवस्था

अभिनवगुप्त के पश्चात् रस के इतिहास में किसी नई मान्यता के लिए अवकाश नहीं रह गया था क्योंकि सामान्यतः सभी विचारक काव्यात्मा के रूप में रस को स्वीकार

१ डॉ० राघवन, भोज का शृंगारप्रकाश, पृ० ४६२

कर चुके थे। यदि किसी को आपत्ति थी तो ध्वनि पर और आपत्ति काननवान् भी साधारण प्रतिभा के नहीं थे। ध्वनि विरोधिया म महिमभट्ट जैसे असाधारण प्रतिभा-सम्पन्न तक-केश द्रुपद नैयायिक थे। एसी स्थिति म ध्वनि विरोधिया का तत्सम्मत उत्तर दते हुए रस के साथ ही ध्वनि की प्रतिष्ठा का प्रश्न पुन उठ गया हुआ। यह एतिहासिक वाय काव्यप्रकाशकार मम्मट (लगभग ११वीं शताब्दी) ने अत्यन्त दक्षता व साय सम्पन्न किया। मम्मट ने आनन्दवधन और अभिनवगुप्त की रस र्वानि सम्बन्धा मायनाओ का मधियन् किन्तु अत्यन्त स्पष्ट रूप से पुनर्कथन किया। इन गुणा के कारण काव्यप्रकाश ध्यानवाने युगा के लिए काव्यशास्त्र का मानक ग्रथ बन गया। काव्यप्रकाश क महत्त्व पर प्रकाश डालते हुए महामहापाष्याय पा० वा० काण ने उचित ही कहा है कि काव्यप्रकाश साहित्यशास्त्र विषयक अनक मनो का उद्गम-स्थान भी है। इस ग्रथ का विशेष गुण यह है कि इसमें विवेचन पूण एव सर्वांगीण होन पर भा ययामभव अत्रि-म अधिक मक्षय मे विभा गया है। काव्यप्रकाश की गोकप्रियता का सबसे बडा प्रमाण तो यही है कि आज तक जितनी टीकाए इस ग्रथ की हुई हैं उतनी दूसरे किसी साहित्य ग्रथ की नहीं। पन्ति के बीच मम्मट की प्रतिष्ठा वास्वेवताधकार के रूप म है।

रस सिद्धान्त की पुनर्व्यवस्था करनेवार परवर्ती आचार्या म साहित्यदपणवार विश्वनाथ महापात्र (१४वीं शताब्दी) का नाम भी उल्लेखनीय है। विश्वनाथ के पांडित्य म मम्मट जैसा गाम्भीर्य तो नहीं है किन्तु अपनी सरल-सुबोध शैली क कारण साहित्य दपण काव्यशास्त्र के जयताओ के बीच पर्याप्त लोकप्रिय रहा है। रस चर्चा म साहित्य दपण का महत्त्व विशेष रूप स इस बात के लिए है कि एक ही ग्रथ म काव्य के साथ ही नाट्य रस की भी विवेचना उपलब्ध है। इसमें अनिश्चित रस चिन्तन म विश्वनाथ बलवान्द की प्रतिष्ठा के लिए भी स्मरण किए जाते हैं। किन्तु विश्वनाथ को ध्यायक कानि का प्रतीक उनका प्राय उदधून किया जानवाना वाक्य वाक्य रमात्मक काव्यम है। समवेत भारतीय काव्यशास्त्र म रस की एसा निर्व्याज घोपणा करनेवाला कोई दूसरा परिभाषा-सूत्र नहा है।

पद्मिनाज जगन्नाथ (१७वीं शताब्दी) रस सिद्धान्त के पुनर्व्यवस्थापका मे अंतिम और अत्यन्त है। उनका प्रतिद्ध ग्रथ रसगंगाधर अपूण हान हुए भी इस योग्य समझा जाता है कि पंडित-मण्डली उस ध्व-यालोक नीचन काव्यप्रकाश आदि ग्रथा की पक्ति म स्थान देती है। पद्मिनाज द्धन भेद के वावजूत रस सत्रधी अनक मायनाओ मे अभिनवगुप्त के अनुमोदक हैं किन्तु प्रत्येक प्रमग म उ हान कुछ-न-कुछ मौलिक उदभावना का सत्स दिशाया है। अभिनवगुप्त क वाद-मैदानिक दृष्टि से मौलिक चिन्तन पंडितगज म ही निर्याई पडता है। उनकी विवेचन क्षमता असाधारण थी। उनम पाश्चिय और वद्वय का अपूव समन्वय पाया जाता है। रसगंगाधर अत्यन्त जटिल मायधटित भाषा म लिखा गया है। मन्त्रत काव्यशास्त्र का यह समवेत अक्षता ग्रथ है जिनम त-कालीन भाषाकाय की आलवारिक प्रकृति त मन्त्रिय का आभाम मिलता है। पद्मिनाज की रस विषयक कुछ मौलिक मायनाम निम्नलिखित हैं

१ ग० अ० देसायडे द्वारा भारतीय साहित्यशास्त्र पृ० १३३ पर उदधून

१. वे शब्दार्थ को काव्य मानने की प्रचलित परिपाटी के विपरीत केवल शब्द को काव्य मानते हैं। इस विषय में वे काव्य को श्रुति की परंपरा में प्रतिष्ठित करते हैं और इस प्रकार उक्त मान्यता की संगति 'रसो वै सः' के साथ विठाते हैं।

२. अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित चिद्विशिष्ट-भाव के विपरीत पंडितराज भाव-विशिष्ट-चित् को रस मानते हैं।

३. 'भग्नावरण चित्' सूत्र के द्वारा पंडितराज ने रस-निष्पत्ति की नवीन व्याख्या प्रस्तुत की है, जो स्पष्टतः अभिनवगुप्त से भिन्न है।

४. काव्य-हेतु के रूप में एकमात्र प्रतिभा को प्रतिष्ठित कर पंडितराज ने रससृष्टि और रसास्वाद दोनों ही क्षेत्रों में अपनी मौलिक प्रतिभा प्रमाणित की है।

५. पंडितराज ने विशिष्ट अर्थ से सम्पृक्त रमणीयता की अवधारणा से रस-चिन्तन को समृद्ध किया है।

आधुनिक युग : रस-सिद्धान्त के पुनरुत्थान एवं पुनर्व्याख्या

आधुनिक पुनर्जागरण के प्रभाव से अन्य अनेक प्राचीन विचारधाराओं के समान रस-सिद्धान्त के भी पुनरुत्थान का प्रयास हुआ और हिन्दी में इस ऐतिहासिक कार्य का श्रेय आचार्य रामचन्द्र शुक्ल (२०वीं शताब्दी पूर्वार्ध) को है। इस दृष्टि से आचार्य शुक्ल कृत 'रस-मीमांसा' जिसे वे अपने जीवन-काल में पूर्ण न कर सके और जो उनकी मृत्यु के उपरान्त प्रकाशित हुआ, रस-सिद्धान्त की आधुनिक पुनर्व्याख्या का युग-प्रवर्तक ग्रंथ है। शुक्लजी के रस-निरूपण की पृष्ठभूमि में मुख्यतः मध्ययुगीन हिन्दी भक्ति-काव्य और आधुनिक छायावादी काव्य था। भक्तिनिष्ठ लोकमंगल और छायावादी रागात्मकता को काव्य के आदर्श के रूप में परिलक्षित करते हुए आचार्य शुक्ल ने इन आदर्शों के अनुरूप प्राचीन रस-सिद्धान्त की रागात्मक और लोकमंगलमयी पुनर्व्याख्या प्रस्तुत की। रस में निहित रागात्मकता की बोधगम्य व्याख्या करने के लिए जब उन्होंने आधुनिक मनोविज्ञान का आश्रय लिया, तो लोकमंगल की व्याख्या करने के लिए राष्ट्रीय जागरण से उत्पन्न व्यापक लोक-चेतना को आधार बनाया। चिन्तन के इस आधुनिक सदर्थ से रस-सिद्धान्त को पुनर्नवता प्राप्त हुई। आचार्य शुक्ल की रस-विषयक कतिपय नवीन मान्यताएँ इस प्रकार हैं :

१. भाव को 'प्रत्ययबोध, अनुभूति और वेगयुक्त प्रवृत्ति इन तीनों के गूढ़ सश्लेष' के रूप में परिभाषित करते हुए शुक्लजी ने प्राचीन रसशास्त्र में निरूपित भाव से भिन्न परिभाषा दी जो आधुनिक मनोविज्ञान द्वारा समर्थित है।

२. रस-निष्पत्ति में आचार्य शुक्ल ने काव्यगत विभावो को सर्वाधिक महत्त्व दिया और फिर विम्ब-विधान जैसी आधुनिक परिकल्पना के द्वारा परंपरा-प्राप्त विभाव-पक्ष का क्षेत्र-विस्तार किया।

३. रसानुभूति को आचार्य शुक्ल सस्कृत आचार्यों के समान चर्चणा-विश्रान्त मानने के स्थान पर कर्तव्योन्मुखी मानते हैं। इस विषय में उनका स्पष्ट कथन है कि "आनन्द का अर्थ हृदय का व्यक्ति-बद्ध दशा से मुक्त और हल्का होकर अपनी क्रिया में तत्पर होना ही उपयुक्त समझता हूँ।"

४ माधारणीकरण का अर्थ आचाय शुकन मुख्यतः विभावा का साधारणीकरण मानते हैं जिसके अंतगत विषय सामान्य होता है और व्यक्ति जाति । दम प्रश्रिया में पाठन अपने वह का विमर्जन करके लाकहृदय हो जाता है । शुकनजी का माधारणीकरण व्यापार आधुनिक उपन्यासों और नाटकों के व्यक्ति वैचिन्मवाद का विरोध करते हुए लोक-सामान्य नायका का समयन करता है । माधारणीकरण की इस व्याख्या से शुकनजी के 'लोकमगत' वाचन आदर्श की भी सिद्धि होती है ।

५ शुकनजी ने रस की अलौकिकता के शास्त्रगमन रूप का आधुनिक युग की ऐहिकता एवं वैज्ञानिकता के अनुरूप आध्यात्मिक आवरण में मुक्त रूप में पुनः प्रतिष्ठित किया ।

६ रसानुभूति और प्रयक्षानुभूति के बीच सही की गई कलावादी दीवार का तोड़कर आचाय शुकन ने दोनों के पारस्परिक संबंध पर बल दिया ।

७ काव्यालोकन में रस के यांत्रिक प्रपंच का निवारण करते हुए उन्होंने रस में मूल रागात्मक तत्त्व को प्रमुखता दी ।

८ रस की उत्तम और मध्यम दो काटियाँ स्वीकार करके आचाय शुकन ने काव्य के तारतमिक मूल्यांकन में रस सिद्धान्त की उपयोगिता स्थापित की ।

९ उन्होंने सौन्दर्यानुभूति और रसानुभूति की अभिन्नता निरूपित की ।

आचाय शुकन के समकालीन रस सिद्धान्त के द्वितीय व्याख्याकार कविकर अयशकर प्रसाद हैं जिन्होंने आधुनिक युग में रस की शैव परंपरा का समय पुनरात्म्य किया । रस पर प्रसादजी ने अलग से कोई स्वतंत्र ग्रंथ नहीं लिखा किन्तु उनके रस विषयक दो तीन ही निबंध चिन्तन-साम्प्रदाय की दृष्टि से विषय स्थान रखते हैं । प्रसादजी का रस चिन्तन अनेक बातों में शुकनजी से भिन्न ही नहीं संवधा विपरीत है । वे स्वयं शैव-दशन के अनुयायी थे और जीवन दशन तथा काव्य दोनों में सामरस्य सिद्धान्त के प्रतिपादक थे । इसलिए उनका रस भी सामरस्य का पर्याय है । इस सामरस्य का मूल आधार आत्मा की सत्त्वात्मक अनुभूति है जिसे प्रसादजी अपने रहस्यवादी आग्रह के कारण रहस्यानुभूति भी मानते हैं । अपनी इस विशिष्ट भाषा की दृष्टि के लिए प्रसादजी ने संपूर्ण रस चिन्तन की परंपरा का नई व्याख्या की जिसके अनुसार रस की दो समानान्तर धाराएँ थी—एक बुद्धिवादी और दूसरी आत्मवादी । बुद्धिवादी रस धारा रस को मुख-दुःखात्मक मानती थी तथा उसकी दृष्टि उक्ति वैचिन्म आदि पर थी । इससे विपरीत आत्मवादी रस धारा आनंद की पापक थी और अभिव्यक्ति की दृष्टि से काव्य में ध्वनि का स्वीकार करती थी । स्वयं प्रसादजी रस का इस द्वितीय धारा के समर्थक थे । इसलिए जहाँ आचाय शुकन रस की कोटियाँ स्वीकार करते हैं प्रसादजी रस को एक, अलङ्कार और अविभाज्य मानते हैं । शुकनजी की रस-दृष्टि से प्रसादजी की रस-दृष्टि के भेद का मुख्य आधार दार्शनिक है । प्रसादजी का रहस्य दशन शुकनजी के व्यावहारिक प्रवृत्तिवादी अथवा अनुभववादी दशन के संवधा विपरीत था ।

रस चिन्तन में प्रसादजी की मुख्य दंत है—रस का सामरस्यपरक व्याख्या । उनके अनुसार साधारणीकरण का अर्थ है—सामरस्य । स्वयं प्रसादजी के ही शब्दों में सामरस्य

मूलक रस की विशेषता इस प्रकार है—“रसवाद में वासनात्मकतया स्थित मनोवृत्तियाँ जिनके द्वारा चरित्र की सृष्टि होती है, साधारणीकरण के द्वारा आनन्दमय बना दी जाती हैं, इसलिए यह वासना का संशोधन करके उनका साधारणीकरण करता है। इस समीकरण के द्वारा जिस अभिन्नता की रस-सृष्टि वह करता है, उसमें व्यक्ति की विभिन्नता, विशिष्टता हट जाती है और साथ ही सब तरह की भावनाओं को एक धरातल पर हम एक मानवीय वस्तु कह सकते हैं। सब प्रकार के भाव एक-दूसरे के पूरक बनकर चरित्र और वैचित्र्य के आधार पर रूपक बनकर रस की सृष्टि करते हैं। रसवाद की यही पूर्णता है।”

पुनर्व्याख्या की दिशा में अद्यतन योगदान डॉ० नगेन्द्र का ‘रस-सिद्धान्त’ है जिसमें शास्त्रीय मान्यताओं का युक्तिसंगत पुनर्कथन करते हुए रस-विषयक समस्त मतों का यथा-सम्भव सर्वांगीण समंजन प्रस्तुत किया गया है। यद्यपि इस ग्रंथ में काव्य के सृजन-पक्ष और काव्य के अधिकारी संबंधी रस-सिद्धान्त की विशिष्ट अवधारणाओं का उल्लेख नहीं है, तथापि आस्वाद-पक्ष की दृष्टि से इस ग्रंथ में रस-विवेचन अपनी पूर्णता में मिलता है। डॉ० नगेन्द्र की विचारधारा में आचार्य शुक्ल और जयशंकर प्रसाद की रस-विषयक व्याख्याओं का एक विशेष ढंग से समन्वय प्राप्त होता है। प्रसादजी ने रस की जो व्याख्या दर्शन के आधार पर प्रस्तुत की थी, डॉ० नगेन्द्र ने उसी व्याख्या को मनोवैज्ञानिक धरातल प्रदान किया। इस प्रकार उन्होंने शुक्लजी का आधार और प्रसादजी की व्याख्या अपनाई।

यही नहीं, शताब्दियों के व्यवधान के कारण रस का अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित शास्त्रसम्मत स्वरूप अपने मूल प्रामाणिक रूप में प्रत्यभिज्ञेय नहीं रह गया था, अतः इस ग्रंथ में रस के शास्त्रविहित रूप को पूरी प्रामाणिकता के साथ पुनः प्रतिष्ठित कर वड़े ऐतिहासिक महत्त्व का कार्य किया गया है। इसके साथ ही डॉ० नगेन्द्र ने रस-विषयक कुछ नई पुनर्व्याख्याएँ भी की हैं, जिनमें से मुख्य मान्यताएँ निम्नलिखित हैं :

१. आचार्य शुक्ल ने रस के आस्वाद की जो सुख-दुःखवादी व्याख्या की थी, डॉ० नगेन्द्र ने रसानुभूति को उससे ऊपर उठाकर एक वार पुनः अभिनवगुप्त के साक्ष्य पर आनन्द की भूमिका पर स्थापित किया। काव्य में यह आनन्दवादी मूल्यों की पुनः प्रतिष्ठा थी। परन्तु भारतीय परंपरा के अनुकूल उन्होंने आनन्द को अन्य सभी मूल्यों का आधार मानते हुए उसे मंगल और कल्याण से ही अभिन्न नहीं, बल्कि रस का भी पर्याय घोषित किया।

२. रस-सिद्धान्त में ‘साधारणीकरण’ के सिद्धान्त को लेकर जो प्रश्न दीर्घकाल से विवाद का विषय था कि ‘साधारणीकरण किसका होता है’ उसका अत्यन्त स्पष्ट तर्कसम्मत समाधान प्रस्तुत करते हुए डॉ० नगेन्द्र ने सर्वांग का साधारणीकरण स्वीकार किया। भट्टतोत यद्यपि इस दिशा में संकेत कर चुके थे किन्तु इस मान्यता की तर्कयुक्तिसम्मत व्याख्या करते हुए उन्होंने सर्वांग के साधारणीकरण का अर्थ प्रकारान्तर से कवि की अनुभूति का साधारणीकरण कहा।

३. आचार्य शुक्ल की रस-विषयक विषयनिष्ठ दृष्टि के विपरीत डॉ० नगेन्द्र ने रस

की विपयिनिष्ठ व्याख्या की, जिसके अनुसार मृजन-पत्र में काव्य आत्माविद्यमान है और ग्रहण पत्र में सहृदय का आत्मास्वाद ।

४ डॉ० ए० रिचर्डस द्वारा प्रतिपादित 'विरोधों के सामंजस्य' सिद्धान्त के तुल्य डॉ० नगेन्द्र ने भारतीय रसानुभूति में भी विरोधों के सामंजन पर प्रकाश दिया ।

५ शूबलजी द्वारा प्रतिपादित रस सिद्धान्त में निहित रागात्मिकावृत्ति का रोमाण्टिक रूप देने हुए, उन्होंने रस सिद्धान्त को प्रबंध के व्यापक क्षेत्र के अतिरिक्त प्रतीति के वैयक्तिक क्षेत्र तक भी विस्तृत किया ।

६ डॉ० नगेन्द्र ने आधुनिक मनोविज्ञान के आभाव में शास्त्रनिष्पन्न भाव-विवेचन का पुनः परीक्षण करने हुए उसे आधुनिक पाठ्य के लिए महत्त्वपूर्ण-साहस रूप प्रदान किया ।

७ रस सिद्धान्त को पुनर्व्याख्या और पुनः प्रतिष्ठा करत हुए उन्होंने दावा किया कि रस सिद्धान्त साहित्य मात्र के मूल्यांकन में समय, सांस्कृतिक, सार्वभौम मानदण्ड है ।

निष्कर्ष

रस चिन्तन के इस ऐतिहासिक सर्वेक्षण से स्पष्ट हो जाता है कि भारत में रस-विषयक विचार की परंपरा विच्छिन्न प्रवाह के रूप में आरंभ में ही उपलब्ध होती है । सहस्रों वर्षों की कालावधि में अनेक मनीषियों ने वाद-विवाद, खटन-मडन के द्वारा रस-सिद्धान्त का समृद्ध किया है । विचार-क्रम की दृष्टि से रस सिद्धान्त द्रमज्ञ नाट्य-रस से काव्य रस और काव्य में भी प्रबंध काव्य से मुक्तक में निष्पन्न होने वाली अवधारणा की दिशा में विकसित हुआ । इसके साथ ही यह भी प्रमाण मिलता है कि काव्य-रस के प्रभाव से कालान्तर में मगीत-कला और वास्तु-कला में भी रस सिद्धान्त को विकसित करने का प्रयास किया गया । जिस प्रकार रस-ब्रह्मवाद काव्य के मदर्भ में प्रचलित था, उसी प्रकार नाद-ब्रह्मवाद और वास्तु-ब्रह्मवाद का प्रचलन हुआ । वैसे तो नाद-ब्रह्मवाद की स्थापना दार्शनिक स्तर पर स्वयं अभिनवगुप्त 'तन्त्रांगिक' में कर चुके थे, किन्तु मगीत के क्षेत्र में रस-तुल्य नाद-ब्रह्म की प्रतिष्ठा का श्रेय 'सगीत रत्नाकर' के रचयिता शाङ्गदेव को है । इसी प्रकार वास्तु-ब्रह्म की स्थापना भोज ने 'समरागण-भूतधार' नामक ग्रंथ में की, जिसके अनुसार वास्तु-ब्रह्म दर्शन में अद्भुत रस की मृष्टि करना है, किन्तु जैसा कि डॉ० कान्तिचन्द्र पाण्डे का कहना है, रस-विषयक इन तीनों अवधारणाओं को एक व्यवस्थित सौन्दर्यशास्त्रीय प्रणाली के रूप में समन्वित करने का प्रयास प्राचीन भारत में न हो सका ।^१

जहाँ तक काव्य रस का संबंध है, वह काव्य-मृजन से लेकर जास्वाद तक की सम्पूर्ण प्रक्रिया के रूप में विकसित हुआ । आरंभ में जो रस भ्रश्यत विषयगत था, उसकी परिणति अन्ततः विपयिगत रस के रूप में हुई । भरत का नाट्य रस अभिनवगुप्त के

^१ A system of philosophy of 'Fine Art', systematizing the three philosophies of the three recognized independent or fine arts into a well integrated whole could develop *Indian Aesthetics*, p 612

सहृदयगत रस के रूप में पर्यवसित हुआ। रस-निष्पत्ति की व्याख्या के क्रम में 'साधारणीकरण-व्यापार' और 'व्यंजना-व्यापार' अथवा 'द्वनि' जैसी दो महत्त्वपूर्ण अवधारणाओं की सृष्टि हुई। मनोवैज्ञानिक स्तर पर जो रस आरंभ में लौकिक सुख-दुःखात्मक भावों के रूप में निरूपित हुआ था, वह प्रौढ दार्शनिक चिन्तन के आलोक में अन्ततः आत्मा के आस्वाद के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। रस-सिद्धि को ज्ञान, आनन्द और मंगल के समन्वित रूप में निरूपित कर काव्य को पुरुषार्थ-सिद्धि में समर्थ माना गया। इस प्रकार निरन्तर विकास, परिष्कार और संशोधन के द्वारा रस-सिद्धान्त एक सर्वांगपूर्ण, सार्वभौम सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्त के रूप में प्रतिष्ठित हुआ। आधुनिक युग के विचारकों ने अपनी इस मूल्यवान विरासत को युग की आवश्यकताओं के अनुरूप यथासम्भव विकसित करने का प्रयास किया जिससे यह प्रमाणित होता है कि रस-सिद्धान्त संग्रहालय में सुरक्षित कोई जड़ वस्तु नहीं, बल्कि विकास की अमित सम्भावनाओं से युक्त अनुभवसिद्ध जीवन्त विचार-प्रणाली है।



पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का विकास

एस्थेटिकम् अर्थात् सौन्दर्यशास्त्र पाश्चात्य चिन्तन परंपरा का अपना विशिष्ट आविष्कार है। प्राच्य-कला के प्रति पूरी महानुभूति रखने वाले टामस मुनरी ने भी कहा है कि एशियाई दर्शन के अधिकांश इतिहासों में 'सौन्दर्यशास्त्र' कला सौन्दर्य तथा इनसे संबंधित शब्दों का उल्लेख तक नहीं मिलता।¹ यदि हम कथन में पूरी सच्चाई में भी हों तो यह तथ्य है कि एस्थेटिकस कला के निर्माण का श्रेय पश्चिम को ही है और हिंदी शब्द 'सौन्दर्यशास्त्र' एक अवधारणा के रूप में बहुत पुराना नहीं है बल्कि वह पाश्चात्य कला का अनुवाक मात्र है। किन्तु पश्चिम में भी १८वीं शताब्दी से पहले इसका अस्तित्व न था। अंतर्जगत् वाउमगाटन (१७१४-६२) पत्र लेखक हैं जिन्होंने आधुनिक अर्थ में एस्थेटिक्स शब्द का प्रयोग किया किन्तु गमस्त कलाओं में निहित सामान्य आधारभूत तत्त्वों के लक्षण के रूप में एस्थेटिकस का प्रतिष्ठा का श्रेय हगन (१७७०-१८३१) को है इसलिए कुछ विचारक एस्थेटिकस को मुख्यतः उन्नीसवीं शताब्दी का हंगरी जातिप्रकार मानते हैं।² वस्तुतः पाश्चात्य चिन्तन के इतिहास में उन्नीसवीं शताब्दी व्यापक विचार प्रणालियों के निर्माण के लिए प्रसिद्ध है और इन प्रवृत्ति का चरमोत्कर्ष हगन में हुआ। अपने विश्वकाशानुसंग ज्ञान एक सावधानीपूर्वक मध्यम काल पर हगन ने अनेक विचारे हुए विचार सूत्रों को व्यवस्थित कर सिद्धान्त का विराट् प्रसाद निमित्त करने का प्रयास किया। उनका ऐसा प्रयास ही प्रयासों में से एक है समस्त चलित-कलाओं के आधारभूत तत्त्वों का दर्शन।

किन्तु विराट् प्रयास से पूर्व घटक-तत्त्व हगन से भिन्न भिन्न कलाओं के विषय में चिन्तन की परंपरा पश्चिम में बहुत प्राचीन काल से चला जा रही थी। यहाँ नहीं बल्कि सौन्दर्य और कला के विषय में भी ज्ञान के अलग-अलग काल में ही विचार होना जा रहा था। 'सौन्दर्य' अनेक पाश्चात्य दार्शनिकों के विचार का प्रमुख विषय रहा है। शिल्प और कौशल के रूप में कला की व्याख्या ग्रीक-दर्शन के उदय-काल से मिलती है किन्तु उपयोगी कलाओं में निरंतर ललित-कला के रूप में सौन्दर्यशास्त्रीय कला की अवधारणा १८वीं शताब्दी से प्राचीन नहीं है।³ फिर भी स्थिति यह है कि सौन्दर्य और कला दोनों संज्ञाएँ आज तक अस्पष्ट हैं यहाँ तक कि इनके द्वारा अभिहित क्षेत्रों का भी स्पष्ट सामाजिक नशा हो सकता है।

1 ओरिएण्टल एस्थेटिकस पृ० १७

2 वही

3 वही

वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्र का विकास पश्चिम में दर्शनशास्त्र की एक शाखा के रूप में हुआ और आज भी उसे दर्शनशास्त्र की अनिवार्य और प्रधान शाखाओं में से एक के रूप में मान्यता प्राप्त नहीं हो सकी। क्रोचे (१८६६-१९५२) प्रथम दार्शनिक है, जिन्होंने दर्शनशास्त्र के क्षेत्र में सौन्दर्यशास्त्र को स्वतंत्र एवं स्वतः सम्पूर्ण विचार-प्रणाली के रूप में प्रतिष्ठित किया।

वाउमगाट्टेन के समय से ही सौन्दर्यशास्त्र को 'कला और प्रकृति में निहित सौन्दर्य, उसकी प्रकृति, उसकी स्थितियाँ एवं उसकी नियमानुरूपता के ज्ञान' के रूप में परिभाषित किया गया है। इस परिभाषा में सौन्दर्यशास्त्र की दार्शनिक और मनोवैज्ञानिक दोनों दृष्टियों का समावेश है। प्लेटो के समय से ही दार्शनिक कला और सौन्दर्य की समस्याओं पर ऊहापोह करते आ रहे हैं। उनके सम्मुख विचारणीय प्रश्न ये थे : कला क्या है ? सौन्दर्य क्या है ? क्या सौन्दर्य वस्तुनिष्ठ है ? सौन्दर्य तथा अन्य मूल्यों में क्या संबंध है अर्थात् सत्य और शिव से सौन्दर्य का क्या संबंध है ? इन प्रश्नों पर विचार करने की पद्धति, स्पष्ट ही, निगमन की रही है। तदनुसार सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाएँ भी कुछ इस प्रकार की रही हैं, जैसे सौन्दर्य-प्रत्यय, भव्य, उदात्त, त्रासद, कामद, विरूप आदि। सौन्दर्य-संबंधी दार्शनिक चिन्तन-क्रम में नया मोड़ आया फ्रेचनर (१८०१-८७) के द्वारा, जिन्होंने सौन्दर्यशास्त्र में आगमन-प्रणाली का सूत्रपात करते हुए उसके अनुभवपरक अध्ययन को विज्ञान की दिशा में मोड़ने का प्रयास किया। इस प्रकार फ्रेचनर मनोवैज्ञानिक और प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र के जनक के रूप में प्रतिष्ठित हुए। मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र दो बड़ी समस्याओं को अपने अध्ययन का विषय मानता है : १. सौन्दर्य की अनुभूति अथवा आनन्द, तथा २. कला-सृजन अथवा कला-वृत्ति।

आधुनिक युग में दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्र के विरुद्ध तीव्र प्रतिक्रिया परिलक्षित हुई। यह प्रतिक्रिया पूर्ववर्ती प्रत्ययवाद, भाववाद एवं तत्त्ववाद के विरुद्ध व्यापक दार्शनिक प्रतिक्रिया का ही अंग है। 'सौन्दर्य' और 'कला' पर विचार करने के क्रम में प्रत्ययवादी दार्शनिक ऐसे वायवी लोक में चले गए कि वे अपने ठोस इन्द्रियगोचर कला-रूपों से विच्छिन्न हो गए। इस प्रतिक्रिया की व्यापकता का अनुमान इतने से ही चल सकता है कि जब आगडेन और रिचर्ड्स ने सौन्दर्य को 'व्यर्थ से भी हीनतर' अवधारणा घोषित किया तो उन्हें तत्काल ही व्यापक सहमति प्राप्त हुई।

इसलिए दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्र को अब कुछ विद्वानों ने 'मेटाक्रिटिसिज्म' के रूप में स्वीकार करने का प्रस्ताव रखा है जिसमें सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं की अर्थवत्ता की परीक्षा करते हुए सौन्दर्यशास्त्र को 'कला-समीक्षा का दर्शन' मानने का आग्रह स्पष्ट है।^१ इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति एवं कला-सृजन संबंधी प्रश्न मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्गत चले जाते हैं, क्योंकि अब इन प्रश्नों का उत्तर ठोस अनुभवपरक तथ्यों के आधार पर ही देना समीचीन है। इस कार्य-विभाजन के बाद स्पष्ट ही दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्र का विषय सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं का परीक्षण-मात्र बच रहता है। यह प्रवृत्ति भी

^१ मुनरो सी० वियर्डस्ले : एस्थेटिक्स, पृष्ठ ४

दृश्यशास्त्र की वलमान प्रवृत्ति के सबषा समानान्तर है, क्योंकि वहाँ भी दर्शनशास्त्र भाषा-विश्लेषण की अपना मुख्य विवेच्य कार्य मानता है।

प्रारम्भिक काल

पश्चिम में कला विषयक चिन्तन का आरम्भ प्लेटो (४०७-३४७ ई० पू०) से हुआ। प्लेटो ने कलाओं को स्वयं विषय के रूप में महत्त्व में देकर उन पर अपनी दार्शनिक और नैतिक प्रणाली के अंग रूप में विचार किया है, अतः उनके विवेचन में कला-संबन्धी तार्किक चिन्तन को प्रधानता न देकर भाव जीवन पर कलाओं के प्रभाव और धर्म-दर्शन, राजनीति, आचारशास्त्र आदि के जन्मगत कलाओं के स्थान पर ही विचार किया गया है। शक्य बात है कि जिन सौन्दर्यशास्त्रों को बाद में दार्शनिक चिन्तन की एक शाखा के रूप में स्वीकार किया गया, उन्हीं दर्शन और कला के बीच पौर विरोध की दृष्टिपूर्ति में याद बना चिन्तन का आरम्भ हुआ। अतः ग्रीक आचार्यों के आरम्भिक चिन्तन में सामाजिक में कलाओं के स्थान निर्धारण का प्रश्न ही प्रमुख था। एक विशेष ऐतिहासिक मदम की देन होने के कारण प्लेटो के कला चिन्तन का स्वर प्रमुख रूप में निषेधात्मक है। उन्होंने कला विषयक प्रश्नों का उत्तर भी-दृश्यशास्त्र एवं वाच्यशास्त्र को शब्दावली में न देकर नीतिशास्त्रीय शब्दावली में दिया है। वे कलाओं पर सामाजिक रूप में और वाच्य पर विशेष रूप से विचार करते हुए भी उन पर तार्किक दृष्टि में विचार नहीं करते। अ प्लेटो ने वाच्य एवं अर्थ कलाओं के शिल्प पक्ष पर ही विशेष विचार किया है। विवेच्य विषयों के आशय की दृष्टि से इनका क्षेत्र अन्त्यतः परिमार्जित एवं मकुचित है। उन्होंने समस्त कलाओं में वाच्य, और वाच्य के भी कुछ अत्यन्त सीमित प्रश्नों पर ही विचार किया है। इस प्रकार उनका विवेचन अत्यन्त एकांगी है। कवि या कलाकार को कोई प्रपञ्च सत्ता या महत्त्व उनकी दृष्टि में नहीं था। परन्तु उन्होंने कृत्त के स्वर में भी वाच्य के जिन आनुप्रायिक प्रश्नों पर विचार किया है, वे ही अरस्तू के विवेचन के विधेयात्मक और निषेधात्मक, दोनों रूपों में बोधार्थ बढ़े। उदाहरण के लिए, अनुकरण-सिद्धान्त, विवेचन-सिद्धान्त तथा कवि चारण और श्रोता के मध्य भावतादायक की स्थिति की ओर भी उन्होंने अत्यन्त सफलतापूर्वक निर्देश किया था। वाच्य में लोकमगल के नैतिक मूल्यों की सापेक्ष स्थापना और एकान्त महत्त्व मनोरञ्जनपरक मूल्यों का निषेध भी प्लेटो की अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बात है।

प्लेटो के वाच्यशास्त्रीय विवेचन पर सबसे बड़ा आघात उसमें प्रमत्तता का अभाव है। उन्होंने व्यवस्थित वाच्यशास्त्र-रचना के रूप में वाच्यालोचन नहीं किया। इनके अनिश्चित उनके कवि हृदय और दार्शनिक शेषा के बीच सतत द्वन्द्व के कारण उनके विवेचन में अनेक स्थलों पर अस्पष्टता, अस्पष्टता और स्क्रोब्याभास का आभास है, परन्तु यह स्वतोव्यापक न होकर द्वन्द्वत्रय वाच्यदायक है जो उनकी स्थापनाओं में आद्यतन वर्तमान है।

प्लेटो ने वाच्यालोचन के क्षेत्र में सबसे पातक काम यह किया कि उन्होंने कवि को कर्तार घोषित करते हुए उसके सृजन और निर्माण का हा नहीं, बल्कि पुनर्निर्माण का मोरव भी धीन किया। इस प्रकार सृजन प्रक्रिया में आत्म-लेख का पूर्ण निषेध कर,

उन्होंने वस्तु-तत्त्व के महत्त्व की प्रतिष्ठा की, जिससे काव्य-सृजन में उभय तत्त्वों के सम्यक् सन्तुलन एवं परस्पर-सापेक्ष स्थिति की उपेक्षा हो गई। प्लेटो काव्य-रचना को कौशल-मात्र मानते थे। स्पष्ट ही इसका अर्थ था काव्य में आत्मानुभूति आदि रागात्मक तत्त्वों की उपेक्षा। परन्तु विचित्र बात तो यह है कि काव्य की सृजन-प्रक्रिया की चर्चा करते हुए उन्होंने काव्य को सहज निसर्ग एवं अचेतन मन की सृष्टि भी माना है और साथ ही पाठक पर उसका प्रभाव अत्यन्त रागात्मक या भावोत्तेजक स्वीकार किया है। कदाचित इसी कारण रोमाण्टिक कवियों ने जितनी प्रेरणा प्लेटो से ग्रहण की, उतनी अरस्तू से नहीं। ऊपर से प्रतीत होता है कि काव्यालोचन की रोमाण्टिक पद्धति को उनके चिन्तन में कोई अवकाश नहीं था, परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तो वे शास्त्रीय और रोमाण्टिक दोनों चिन्तन-पद्धतियों के जनक थे।

उदारमना चिन्तक होने के कारण उन्होंने आत्यन्तिक निर्णय बहुत कम प्रश्नों पर दिए, किन्तु जो मूल प्रश्न उन्होंने पहली बार उठाए, वे आज तक अनुत्तरित हैं—उदाहरण के लिए काव्य और सत्य का संबंध तथा काव्य का रागात्मक प्रभाव एवं उसके सृजन के मूल में प्रकृत शक्तियों का महत्त्व।

अरस्तू (३८४-३२२ ई० पू०) को प्रायः पाश्चात्य काव्यशास्त्र एवं सौन्दर्यशास्त्र में आद्याचार्य होने का गौरव दिया जाता है। उनकी सबसे बड़ी सिद्धि यही थी कि उन्होंने काव्य को राजनीति, धर्म, आचारशास्त्र आदि की पराधीनता से मुक्त कर उस पर स्वतन्त्र दृष्टि से विचार किया। उनसे पूर्व प्लेटो मानव-मन पर कला का प्रभाव उत्तेजनात्मक अतः हानिकार मानकर कलाओं का तिरस्कार कर चुके थे। अरस्तू ने काव्य का संबंध आनन्द से जोड़कर इस दोष का मार्जन किया।

प्लेटो कलाओं को सत्य के अनुकरण का अनुकरण कहकर मिथ्या करार दे चुके थे। अरस्तू ने न केवल काव्य-सत्य को एक स्वतन्त्र भूमि प्रदान की, बल्कि उसे विज्ञान के तथ्य से भव्यतर सिद्ध किया। अरस्तू ने 'काव्यशास्त्र' के अतिरिक्त भी अनुकरण-संबंधी अवधारणा का उल्लेख अन्य प्रसंगों में किया है। जहाँ वे अनुकरण का अर्थ केवल वाह्य प्रकृति का अनुकरण न मानकर, मानव की अन्तःप्रकृति का अनुकरण भी मानते थे, वहाँ वे अनुकरण में तथ्य का ही नहीं, संभावना का अनुकरण भी स्वीकार करते थे। इतना ही नहीं, उन्होंने 'काव्यशास्त्र' के अतिरिक्त अन्य रचनाओं में तो यहाँ तक कहा है कि 'प्रत्येक कला और शिक्षा-पद्धति का लक्ष्य उन अधूरे कार्यों की पूर्ति है, जो प्रकृति से वञ्च रहते हैं' अथवा कला प्रकृति के असफल कार्यों की पूर्ति करती है या वह विलुप्त अंगों का अनुकरण करती है।^२ इस प्रकार अरस्तू ने अनुकरण शब्द का अर्थ-विस्तार करते हुए काव्य और कलाओं को एक सम्मानित स्तर प्रदान किया।

यही बात काव्य के प्रभाव की व्याख्या के विषय में भी सत्य है। 'विरेचन सिद्धान्त'

^१ Every art and educational discipline aims at filling out what nature leaves undone. *Politics*, IV [VII], 17.

^२ Art finishes the job when nature fails, or imitates the missing parts.

Physics, II, :8.

(Quoted by Wimsatt and Brooks in *Literary Criticism : A Short History*, p. 26.)

की ओर मनेन कर उहाने काव्यास्वाद के मूल में उन मनोवैज्ञानिक मत्यों की ओर इंगित किया, जिनका उद्घोष विचारक-वर्ग अनेक रूपों में क्रिभ्रन्न धरातलों पर निरंतर करता रहा है और जिनमें व्याख्या की अभिन सभाषनाएँ आज भी निहित हैं।

अरम्भू ने भी ज्वेष्टा की ही भाँति काव्य के प्रमगम ही मुख्य रूप में अपना सिद्धान्त-विवेचन किया। उहान तादक के विभिन्न भेदों—विशेषपर कामदी के रचना-रूप के विषय में विस्तृत रूप में विचार किया एवं कामदी के सव्य में कुछ विशिष्ट स्थापनाएँ कीं। उहोंने पहली बार 'वासदी के तत्त्वा—व्यानक, चरित्र, पद-रचना, विचार-रत्त्व, दृश्य विधान, गीत आदि पर विस्तृत विचार किया, साथ ही उहोंने यथागभद महाकाव्य, कामदी आदि अन्य विधाओं का भी रचना-शिल्प की दृष्टि में विवेचन ही नहीं किया, आपनी से उनका माम्य वैषम्य निरूपण भी किया।

अरम्भू की स्थापनाओं में से अनेक आज भी विवादास्पद हैं। उदाहरण के लिए 'अनुकरण' शब्द की अथ परिधि, विवेचन विषय उनको अवधारणा, अथवा कामदी में चरित्र चित्रण एवं अन्य तत्त्वा की अपेक्षा कथानक या वस्तु-रत्त्व की महत्त्व प्रतिष्ठा आदि। परंतु अरम्भू ने पाश्चाय काव्यशास्त्र एवं सौन्दर्यशास्त्र की विन्नत धाराओं को इनका अधिक प्रभावित किया है कि शास्त्रवादी वर्ग के यूरोपीय आलोचकों में कोई आलोचक शायद ही उनके प्रभाव में अछूता रहा हो।

अरम्भू की दृष्टि की वस्तुनिष्ठता पर जहाँ एक ओर यह जाक्षेप प्राय लगाया जाता रहा है कि उहाने आत्मपरक साहित्य की मूल चेतना की उपमा की है, वहाँ यह भी उतना ही मत्य है कि उनकी वस्तुपरक दृष्टि तस्य पर आश्रित रहने के कारण निर्भ्रान्त थी। इसमें अनिरिकत वह अपनी विवेचन-पद्धति की सरसता और काव्यात्मकता के लिए मने ही न जाने जाते हैं, किन्तु स्पष्टता और तार्किकता के लिए वे आज भी आदर्श हैं।

लोजाइनस (लौसरी शताब्दी) पाश्चाय सौन्दर्यशास्त्र की धारा जब ग्रीक आचार्यों में रोमन विचारकों के बीच आई, तो काव्यशास्त्रीय विषय की विवेचन-दृष्टि में भी अन्तर उपस्थित हुआ। विचित्र मयोग है कि जिस प्रकार भारतीय काव्यशास्त्र शास्त्र-चर्चा से आरम्भ हाकर बाद में भामह आदि अलंकारवादी आचार्यों के हाथों काव्य चर्चा की ओर स्थानान्तरित हो गया और उसमें अलंकारों का विवेचन ही प्रमुख हो गया, उसी प्रकार लोजाइनस ने भी अपनी सिद्धांत-चर्चा वासदी, कामदी या महाकाव्य जैसी किसी विशिष्ट विधा तक परिस्मीत न कर व्यापक काव्य-रचना के सदर्भ में की। उनके विवेचन में भी शैली के ही तत्त्वा का निरूपण प्रमान रहा एवं उहाने भी पहली बार काव्य में प्रयुक्त अत्रागों का सूचीबद्ध विवेचन किया।

काव्य में उदात्त तत्त्व नाम से भ्रम होता है कि उन्होंने इसमें उदात्त कला की प्रेरक भावनाओं और धारणाओं का विवेचन किया होगा, किन्तु वस्तुतः ऐसा है नहीं। लोजाइनस के विवेचन में उदात्त शैली के आधार तत्त्वों के विवलेपण की ही प्रधानता है। मुख्य रूप से 'अभिपक्ति की विशिष्टता और उदृष्टता' उसका विवेच्य विषय है। यद्यपि लोजाइनस आत्मा के उत्पन्न और 'उदात्त-प्रेरणा प्रसूत आवेग' को उदात्त का प्राण-तत्त्व मानते हैं किन्तु उनके उपलब्ध काव्यालोचन का प्रतिपाद्य उदात्त शैली का विवेचन ही है। इस मुख्य विषय

के अतिरिक्त उन्होंने कुछ अन्य प्रश्नों पर भी विचार किया है—जैसे कला और प्रकृति, शिल्पगत परिशुद्धता और प्रतिभा, कला और नैतिकता आदि। यद्यपि इन समस्याओं का स्वरूप अधिक व्यापक है और इनका संबंध कलागत आधारभूत प्रश्नों से है, तथापि इन्हें उनके निबंध की योजना में गौण स्थान मिला है। इन प्रश्नों पर व्यक्त उनके विचारों में गंभीरता एवं मौलिकता है।

लॉजाइनस के समग्र विवेचन का बल काव्य के सृजन-पक्ष पर है। 'उन्होंने उदात्त का स्वरूप-विवेचन जिस रूप में किया है, उसमें उदात्त काव्य के साधक अन्तरंग अर्थात् आध्यात्मिक तत्त्व, अभिव्यक्ति के प्रसाधक बहिरंग तत्त्व और उदात्त के विरोधी तत्त्वों का विवेचन किया गया है। वे उदात्त कला की प्रेरक आत्मा का उदात्त विचारों और भव्य प्रेरणाओं से परिपूर्ण होना अनिवार्य मानते थे। आदात्य को उन्होंने महान आत्मा की प्रतिध्वनि कहा है। यद्यपि वे आदात्य का स्वरूप-निरूपण मुख्यतः सृजन के घरातल पर करते हैं, तथापि जब वे भव्य आवेग को आदात्य का जनक मानते हुए उसकी कसौटी निर्धारित करते हैं कि उससे "हमारी आत्मा जैसे अपने-आप ही ऊपर उठकर गर्व से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हर्ष और उल्लास से परिपूर्ण हो उठती है," तो उससे उदात्त कला के आस्वाद से पाठक के मन पर पड़ने वाले प्रभाव की व्यंजना भी हो जाती है। लॉजाइनस ने अन्यत्र भी उदात्त की व्याख्या तज्जन्य प्रभाव के आधार पर की है। लॉजाइनस ने माना है कि शोक, दया, भय आदि का प्रभाव मन पर उदात्त नहीं बल्कि हीन पड़ता है। इस प्रकार ध्यान से देखा जाय तो वे काव्य के उचित आलम्बन उन्हीं को मानते हैं, जिनका प्रभाव उदात्त हो। आलम्बन के गुणों को सूत्रबद्ध करते हुए उन्होंने कहा है: "जीवन्त आवेग, प्रचुरता, तत्परता, जहाँ उपयुक्त हो वहाँ गति, तथा ऐसी शक्ति और वेग जिसकी समता करना संभव नहीं।"

इस प्रकार के आलम्बन के प्रति होने वाली उदात्त अनुभूति के आन्तरिक तत्त्वों को उन्होंने इस प्रकार कहा: "मन की ऊर्जा, उल्लास, संभ्रम और अभिभूति। अर्थात् उदात्त विषय हमारे हृदय को उल्लास, संभ्रम से युक्त कर आत्मा का उत्कर्ष करने वाली ऊर्जा से भर दे, इस सीमा तक कि हमारी संपूर्ण चेतना कृति के इस उन्नयनकारी प्रभाव से अभिभूत हो जाय।"

लॉजाइनस ने विशेष रूप से उदात्त प्रभाव की साधक शैली का विवेचन किया है जिसमें भाषा और अलंकार प्रधान है। उदात्त के विरोधी तत्त्वों के विवेचन में भी वे शैली की ही परिसीमाओं का या उदात्त-विरोधी विशेषताओं का उल्लेख करते हैं।

संक्षेप में, लॉजाइनस ने काव्य में उदात्त तत्त्व की चर्चा करते हुए उदात्त-भाव के साधक शैलीगत तत्त्वों का ही विस्तृत रूप से विवेचन किया है। कदाचित् उनके पूर्ववर्ती आचार्य शैली की अपेक्षा अन्य प्रश्नों पर अधिक गंभीर और विस्तृत रूप में विचार कर चुके थे। इसलिए इस आवश्यकता की पूर्ति लॉजाइनस ने की। परन्तु साथ ही यह बात भी ध्यान देने योग्य है कि लॉजाइनस का सारा बल काव्य से हृदय पर पड़ने वाले उदात्त प्रभाव पर ही था, शेष विषयों का विवेचन उन्होंने उसी के साधक-तत्त्वों के रूप में किया है।

अन्य प्लेटोवाद

प्लेटो के लगभग मान्यतावादी के बाद होने वाले दार्शनिक विचारक प्लोटिनस (२०५-२७० ई०) ने दशन और सौन्दर्याशास्त्र के क्षेत्र में आधारभूत सिद्धान्तों की दृष्टि से अन्य-प्लेटोवाद का प्रवर्तन किया। उन्होंने सत्य के अनेक रूपों का स्रोत 'एक' अमूर्त परम सत्य को माना। इसी एक मूल स्रोत से मस्तिष्क या बुद्धि-तत्त्व, तदुपरान्त अत्मा और फिर पदार्थ की उत्पत्ति हुई। प्लोटिनस ने इसी मूल दार्शनिक सिद्धान्त के समानान्तर अपने सौन्दर्य सिद्धान्त की व्याख्या की। उनके अनुसार प्रत्यय के रूप में सौन्दर्य अखंड और पूर्ण है। आध्यात्मिक और भौतिक जैसे अन्य सौन्दर्य उसमें अवर है, किन्तु वे भी उस एक परम सौन्दर्य के सहभागी हैं। सौन्दर्य के जिस गुण पर उद्भूत होने सबसे अधिक बल दिया है, वह है भास्वरता (स्मोल्डर)। भास्वरता से उन्का तात्पर्य किसी सुन्दर वस्तु से उद्भूत होने वाले आध्यात्मिक तत्त्व की कान्ति से है। वे अद्वितीय को ही सत्ता का लक्षण मानते थे और इस अद्वितीय का विधायक घटक है 'आदर्श रूप' (आइडियल फॉर्म) जिसके द्वारा वस्तु के द्विपक्षे हुए अवयवों का संयोजन होता है। अन्ततः इसी अद्वितीय में सौन्दर्य का निवास होता है। निष्कल्प रूप में प्लोटिनस के अनुसार अद्वितीय का अर्थ है सत्ता, और सत्ता का अर्थ है सौन्दर्य और सौन्दर्य का विधायक है 'आदर्श-रूप'।

सौन्दर्य का लक्षण आत्मिक कान्ति मानने के कारण प्लोटिनस ने सौन्दर्य का कारण कलात्मक श्रम को नहीं माना, बल्कि व्यक्तिगत या सद्गुणा को माना है। प्लोटिनस प्लेटो की भांति काव्य-रचना को मात्र अनुकरण या कौशल नहीं मानते थे, इसलिए उन्होंने कहा कि कलाकार अपने विषय का अनुकरण मात्र न कर उस मूल प्रत्यय को ग्रहण करने का प्रयास करता है जिससे स्वयं प्रकृति ग्रहण करती है। इसके अतिरिक्त उसका अधिकांश कार्य उसका निजी होता है। इस प्रकार वह सौन्दर्य-निर्माता होता है और कलाकृति के माध्यम से प्रकृति के अभावों की पूर्ति करता है। प्लोटिनस की इसी मान्यता के कारण सौन्दर्याशास्त्र के इतिहासकारों ने उन्हें मूलतत्त्वक रूपना की व्यवस्थित व्याख्या करने वाला पहला दार्शनिक माना है। प्लोटिनस कलाकृति को मूल मानते हैं जिसका रूप मूल से पूर्व अनगड सामग्री में नहीं, स्रष्टा या कर्ता में निहित होता है, जहाँ से वह कलाकृति में रूपान्तरित हो जाता है।

प्लोटिनस के समान ही सेण्ट आगस्टाइन (३५३-४३० ई०) ने भी कलाकृति के सौन्दर्य का निवास उस अद्वितीय में ही माना है, जो उसमें खंडों के या अनेकता के रहने भी बनी रहती है।

सेण्ट आगस्टाइन के भी सौ वर्ष बाद होने वाले सेण्ट थॉमस एक्वीनास ने सौन्दर्य की मुख्य विशेषताएँ—पूर्णता या अखंडता तथा समिति या सामरस्य को माना। इन बौद्धिक गुणों के लिए वस्तु में समग्रता और कलाकार के अभिप्राय की सिद्धि आवश्यक है। इसके साथ ही सुगठित और सन्तुलित सघटना भी अभीष्ट है। इस सदर्भ में सेण्ट थॉमस एक्वीनास की एक अत्यन्त महत्त्वपूर्ण बात यह है कि आनन्द को सुन्दर की बसोटी बना कर उन्होंने अपनी सौन्दर्य विषयक भाषणा को एक विपर्ययरक रण दिया। सुन्दर वस्तु वही है जिसकी अवधारणा आनन्दपूर्वक की जाय। सुन्दरता का ज्ञान और उसमें आनन्द की अनुभूति विषय और विषयी के मध्य एक प्रकार के समागम में उत्पन्न होती है।

सौन्दर्यशास्त्र की बुद्धिवादी धारा

मध्य-युग के बाद यूरोप में पुनर्जागरण की लहर फैली और इसके प्रभाव से धार्मिक शास्त्रीयतावादी चिन्तन के स्थान पर बुद्धिवादी विचार का आन्दोलन आरम्भ हुआ। कला और सौन्दर्य संबंधी चिन्तन भी इससे अप्रभावित न रह सका।

देकार्त (१५९६-१६५०) के दार्शनिक-सिद्धान्तों पर वाइविल का प्रभाव है, परंतु वे कट्टर बुद्धिवादी थे। उनके सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तों पर इस बुद्धिवाद का प्रभाव प्रचुर है। सौन्दर्यानुभूति में उन्होंने विभिन्न आवेगों की उत्तेजना के परिणामस्वरूप होने वाली अनुभूति को आनन्दपरक तो कहा, किन्तु उसे बौद्धिक आनन्द कहकर विशिष्ट बना दिया। काव्य या नाट्य-कलाओं से उत्तेजित आवेगों को वे आनन्दपरक मानते हैं क्योंकि वे पूर्णतः अहानिकर होते हैं।

देकार्त के अनुसार किसी विषय से हमें आनन्द की अनुभूति इस कारण होती है, कि हमारी चेतना में इस बात का बोध होता है कि वह हमारी श्रेष्ठ सम्पदा है। देकार्त ने सामान्य आनन्द और सुन्दर वस्तु से होने वाले आनन्द में भी भेद करते हुए कहा है कि वह विशुद्ध बौद्धिक आनन्द से भिन्न होता है, अतएव जब आनन्द की अनुभूति किसी सुन्दर विषय के संबंध में होती है तो उसे सौन्दर्यानुभूति या कलात्मक आनन्द कहा जा सकता है। कलात्मक आनन्द की इस प्रक्रिया को समझते हुए उन्होंने कहा कि विषयों की विविधता के अनुसार हममें विभिन्न आवेग और सवेग जाग्रत होते हैं और उनसे हमें आनन्द की अनुभूति होती है। हमारी समस्त काल्पनिक चित्रों को उसके समस्त अन्तःसंबंधो सहित समग्रता में ग्रहण कर लेती है। हमारी चेतना को उस सिद्धि के शिवत्व का बोध तभी होता है जब प्रेरक तत्त्व और प्रतिक्रिया दोनों के बीच पूर्ण समरसता हो। इस प्रकार देकार्त के अनुसार कलात्मक आनन्द संवेग से युक्त बौद्धिक आनन्द है और इसलिए वह ऐन्द्रिय, काल्पनिक और सवेगात्मक आनन्द के अन्य रूपों से भी युक्त होता है। विशुद्ध बौद्धिक आनन्द और कलात्मक आनन्द में यही भेद है कि विशुद्ध बौद्धिक आनन्द, सौन्दर्यानुभूति के समान आवेग से संबलित नहीं होता। इन दोनों में एक अन्तर यह भी है कि निष्पट बौद्धिक आनन्द चेतना की स्वतःसंभूत क्रिया है और कलात्मक आनन्द चेतना का वह कार्य-व्यापार है जो कल्पना में अंकित नाटक या कविता के प्रभाव से उत्पन्न होता है। दूसरे शब्दों में, चेतना कलात्मक आनन्द का केवल आधार है, कारण नहीं; कारण काव्य का कल्पनाग्राह्य रूप है। विचार के भी देकार्त ने दो रूप माने हैं—स्पष्ट और अस्पष्ट। स्पष्ट विचार वे हैं जिनकी सत्ता शरीर-संबंधो से निरपेक्ष केवल मस्तिष्क में होती है। अस्पष्ट विचार वे हैं जो चेतना पर शरीर के प्रभाव से उत्पन्न होते हैं।

अन्ततः देकार्त ने यह भी स्वीकार किया कि भाषा में वास्तविक घटनाओं के सद्दृश ही तत्काल विचारो और संवेगो को जाग्रत करने की क्षमता होती है। संक्षेप में देकार्त के अनुसार :

१. कलात्मक आनन्द मूलतः बौद्धिक आनन्द है। २. वह संवेगात्मक ऐन्द्रिय व काल्पनिक आनन्द से संबलित होने के कारण चेतना के स्वतःसंभूत विशुद्ध बौद्धिक आनन्द से भिन्न होता है। ३. यह आनन्द सामान्यतः इस बोध से उत्पन्न होता है कि हमारे

मन्दिप या समथ के द्वारा प्रस्तुत यह अनुभूति हमारी आत्मा की श्रेष्ठ गणना है। ४. ती सबग या आवग रग अनुभूति क द्वारा जाग्रत हा है उनका आधार हमारी कल्पना शक्ति होती है। ५. भाषा म सवेग या भाषणा की तन्मय जाग्रत करने की क्षमता विगो भी रग विषय का ही भाति हतो है।

बौद्धो (१६३६-१७११) ज्ञान का बौद्धिक विचारपारा का प्रभाव परवर्ती विषय का पर वडा ओग बोधो तव कुछ अय विद्वाना न कविता क लिए नैतिक प्रयाजन ही अनिवापता का स्वाहृति नी। उनक मतानुसार कविता का विषय भी इग दृष्टि यना जाना चाणिकि क उका उद्देश्य की गिद्वि क मक। नैतिक प्रयोजन क नामक गति स कृति म कालामन्मिग उल्लेश क रूप म द्याग रग ठेगा इन विचारका का मत था। बौद्धिकता का आवह रग काभावधि म इनका रग नि जाविणार का अय इहून मोतिक कृष्टि न कर उपरय मामया बी रग रूप म व्यवस्था निर्माण आदि बिदा कि यह अवमर के अनुकून हो और निश्चित उद्देश्य की गिद्वि कर मके। इमीतिरए दशकानुग अनिक्ति पर भी विगण वन लिया गया। इम दृष्टि से गटा एव अय गिपण प्रतापता के चयन पर वन लिया गया कि क चतना का मरु रूप म नैतिक गय क प्रहण के लिए तपर कर मक। तिम प्रकार शैवत न क नामक आनर म सवेग क मिथय की मन्स्वपूण स्वीकार किया था उमी प्रकार बौद्धो न भी सवेग का काव्य का सर्वाधिक आवश्यक तय माना।

क नामक आनर की देकान न गवग-नवनिग बौद्धिक आाद माना था। उनके मत्कार परवर्ती विचारक लाडवनिम (१६४६-१७१६) न क नामक आनर क चार मागान स्वीकार किए—१. सौन्दर्यानुभूति का प्रथम और सकम नाचा मोरान उन्दाने अनुभूति का माना। २. दूसर मापान पर उनके अनुसार क नामक अनुभूति बौद्धिक परातस प्रहण करतो है। रस मागान पर शास्त्र कलाहृति म नैतिक उपरण प्रहण करता हुआ प्रस्तुत विषय की पूणन बौद्धिक रूप म प्रहण करना है। ३. विषय का बौद्धिक प्रहण साहक की प्रतिम अल्लरिट की ओर उमुग करता है। ४. यनी सौन्दर्यानुभूति का तीमरा मोपान है। ५. चौथ और अन्तिम मोपान पर पहुच कर सौन्दर्यानुभूति एव सावभौम सामरस्य की अनुभूति हो जाती है जिसका मापन कलाहृति की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति हानी है। रस प्रकार बना सावभौम समरसता की प्रतीकात्मक अभिव्यक्ति है।

रात्रनिम न व्यक्तिगत और सावभौम समरसता म भी अतर निग है। सम्पूण विषय के बौद्धिक प्रतिनशन म ही सावभौम सामरस्य प्राप्त हाना है। कलानुभूति का रस चरम या अन्तिम स्थिति तक पहुचने-पहुचने लाडवनिम की मायनाजा म रहस्यामता का मरुग प्राप्त हान लगता है। सौन्दर्यानुभूति के इग स्तर पर व्यक्ति का सावभौम म विस्तार होता है और लाडवनिम क अनुसार यह आत्मविस्तार अनात्मविस्तार हाता है। फिर भी दार्शनिक बुद्धिवाक के प्रतिनिधि क रूप म क कला की विपान की अपेगा कम मूषयनान मानते हैं।

आमल अनुभववादी सौन्दर्यशास्त्र

दकान और लात्रनिम की बुद्धिवादी परपरा के विपरीत इगनेम म १७वीं शताब्दी

में हॉव्स, लॉक और ह्यूम प्रभृति अनुभववादी दार्शनिकों ने ऐसे सौन्दर्यशास्त्र को जन्म दिया जिसमें कला और सौन्दर्य के ऐन्द्रिय गुणों को विशेष महत्त्व दिया गया। इन दार्शनिकों के आधार पर एडिसन ने 'कल्पना के सुख' की स्थापना की।

अनुभववादी दार्शनिकों में जॉन लॉक के विचारों का प्रभाव सबसे अधिक पड़ा। 'मानव-बोध से संबंधित निबंध' में उन्होंने सौन्दर्य की प्रकृति का निरूपण करते हुए उसे 'जटिल' माना। उनके अनुसार सौन्दर्य रंगों और आकारों का ऐसा संयोजन है जिससे दर्शक को सुख की अनुभूति होती है। लॉक जब सौन्दर्य को 'जटिल प्रत्यय' कहते हैं तो उसके साथ ही वे उसे 'वास्तविक' मानने से इनकार भी करते हैं, क्योंकि उनके विचार से केवल सरल प्रत्यय ही वास्तविक होते हैं। सौन्दर्य जटिल प्रत्यय इसलिए है कि न तो मस्तिष्क से स्वतंत्र उसकी कोई निजी सत्ता है, न वह किसी बाह्य वस्तु की यथावत अनुकृति ही है। सौन्दर्य की जटिलता का कारण है कल्पना, और लॉक की चिन्तन-प्रणाली में सौन्दर्य बहुत-कुछ कल्पना की सृष्टि है। सौन्दर्य की यह अवास्तविकता ही दर्शक के चित्त में एक प्रकार का 'मुखद भ्रम' उत्पन्न करती है। इस प्रकार लॉक सौन्दर्यानुभूति को सुखद मानते हुए उसे भ्रान्ति के रूप में देखते हैं।

लॉक के विचारों का परिष्कृत साहित्यिक रूप एडिसन के 'कल्पना के सुख' निबंध में मिलता है जिसे उन्होंने 'स्पेक्टेटर' (क्रम-संख्या ४११-२१) में धारावाहिक रूप से प्रकाशित किया। एडिसन लॉक के समान दार्शनिक न थे, इसलिए वे सौन्दर्य की परिभाषा करने के चक्कर में नहीं पड़े। एक साहित्यकार के नाते उन्होंने कला-संबंधी अनुभव के ठोस तथ्यों के आधार पर सौन्दर्यानुभूति का ही विवरण उपस्थित किया, जिसे उन्होंने 'कल्पना के सुख' के रूप में परिभाषित किया। एडिसन के अनुसार प्रथम और द्वितीय कल्पनाओं में से केवल द्वितीय कल्पना ही कलानुभूति से सबद्ध है। एडिसन के अनुसार कल्पना की विशेषता यह है कि वह बाह्य वस्तुओं को विम्ब-रूप में ग्रहण करती है। ये विम्ब मस्तिष्क में अनेक प्रकार से सुप्त पड़े हुए भावों को उद्बुद्ध करते हैं। इस भावोद्बोधन को ही एडिसन सुखानुभूति कहते हैं। एडिसन के अनुसार यह अनुभूति ऐन्द्रिय और बौद्धिक दोनों प्रकार के बोधों से भिन्न होती है। कल्पनाजन्य अनुभूति ऐन्द्रिय बोध से अधिक सूक्ष्म और बौद्धिक बोध से अधिक मांसल होती है। कल्पनाजन्य अनुभूति के विषय के रूप में एडिसन ने महानता, नवीनता और सौन्दर्य का उल्लेख किया है। एडिसन के सौन्दर्यानुभूति संबंधी विवेचन की एक और विशेषता है कि वे उसे नितान्त विषयनिष्ठ नहीं मानते। इसके साथ ही यह भी उल्लेखनीय है कि वे सौन्दर्यानुभूति में ऐन्द्रिय बोध के अतिरिक्त संवेगों का महत्त्व भी स्वीकार करते हैं।

इंग्लैण्ड में इस अनुभववादी परंपरा को आगे चलकर एडमण्ड बर्क (१७२६-६७) ने अत्यन्त विकसित रूप में उपस्थित किया। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में बर्क का महत्त्व इसलिए है कि उन्होंने पहली बार सौन्दर्य के सदर्भ में अभिरुचि (टेस्ट) की आधुनिक परिभाषा स्थिर की, जिससे संकेत ग्रहण कर आगे चलकर जर्मनी में काण्ट ने 'निर्णय-मीमांसा' (क्रिटिक ऑफ़ जजमेण्ट) में अभिरुचि पर गहराई से विचार किया। बर्क की दूसरी देन है लॉजाइनस की 'उदात्त' की अवधारणा के सूत्र को पकड़कर भाव के धरातल

पर उदात्त की अनुभूतिपरक व्याख्या अथवा लाजाइलस का निरूपण जहाँ रसित हो जाता है वक न अपूर्ण विचार को वही से पूर्णता की ओर अप्रसर किया है।

जमन प्रत्ययवाद और सौन्दर्यशास्त्रीय स्रयोजन

जर्मनी के सौन्दर्य विषयक चिन्तन में गार्बनिस का बुद्धिवादी परंपरा तो पहले से वनमान थी हा अठारहवीं शताब्दी तक आल-आत इगर्ण की अनुभववादी परंपरा के प्रभाव भी वहाँ अनुभवण कर गए। परिणामतः अठारहवीं शताब्दी के जमन सौन्दर्यशास्त्र में प्रत्ययवाद के दार्शनिक आधार पर उपयुक्त दोना विचार प्रणालियाँ के द्वात्मात्मक स्रयोजन के विकास के लिए पूरी तरह भूमि तैयार थी। इस दिशा में पहला उल्लेखनीय नाम अलेक्जेंडर बाउमगाटन (१७१४-६२) का है जिहान लादवर्तित्सवादी होते हुए भी अनुभववाद का अवलम्ब कर ऐंद्रिय ज्ञान के रूप में सौन्दर्यशास्त्र को प्रतिष्ठित किया। बाउमगाटन का महत्त्व इसलिए है कि अपनी पुस्तक एस्टेटिकस (१७५०) के द्वारा उन्होंने 'सौन्दर्यशास्त्र विषय का नामकरण किया।

जी० ई० लेसिंग दूसरे जमन विचारक हैं जिहान अपन विख्यात ग्रंथ 'नाओकून (१७६६) के द्वारा तलित-कलाओं के दशन को मुदुद सैद्धान्तिक आधार प्रदान किया। अपनी वैनी अन्त टिट मौलिक चिन्तन और सैद्धान्तिक गरिमा के लिए लेसिंग का लाओकून आज भी पाश्चाय सौन्दर्यशास्त्र का कर्नामिक ग्रंथ माना जाता है। काम और चित्रकला के बीच अन्तर करते हुए लेसिंग ने ऐसी मूलभूत सैद्धान्तिक कसौटी प्रस्तुत की जिसके आधार पर आगे चलकर कलाआ का उचित वर्गीकरण सम्भव हो सका।

किन्तु सौन्दर्यशास्त्र को दशन के गभीर क्षत्र में सम्मानित स्थान दिलानेवाला प्रसिद्ध दार्शनिक काण्ट (१७२४-१८०४) है। काण्ट मूलतः सौन्दर्यशास्त्री न थे। जहाँ तक उनके जीवन चरित सम्बन्धी तथ्य मुनम हैं कना और माहित्य में उनकी रचि भी कुछ विज्ञाप न थी। फिर भी अपनी विचार प्रणाली का पूर्णता प्रदान करने के लिए उन्होंने शुद्धबुद्धि भीमासा और व्यावहारिकबुद्धि भीमासा नामक दो भीमासाओं की रचना के वाद निणय भीमासा नाम से तीमरा भीमासा-ग्रंथ तिका जिमम सौन्दर्य कला अतिरिचि आदि विषया पर गहराद से विचार किया। सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में काण्ट की सबसे बडी देन यह है कि उन्होंने अनुभववादी और बुद्धिवादी दो विरोधी धाराआ के बीच सन्तुलन स्थापित करने का गभीर प्रयास किया। एक ओर उन्होंने सौन्दर्य निणय के अन्तगम अदभववादिया का मुनानुभूति को ग्रहण कर उमम से आमकिन-तरव को निवाल कर आसक्तिहीन आसक्ति के रूप में निणय का प्रतिपादन किया। दूसरी ओर उन्होंने बुद्धिवादिया का अनुसरण करते हुए प्रयोजनहीन प्रयोजन के रूप में मनुष्य की व्यवस्थापिका बुद्धि को निणय का आधार बनाया। इस प्रकार काण्ट के सौन्दर्य विषयक निणय में हृन्य और बुद्धि का कठिन सन्तुलन स्थापित हुआ। इतना हाते हुए भी काण्ट का द्वाकाय बुद्धि वादी परंपरा की आरु ती विशेष था। उनके अनुसार शुद्ध सौन्दर्य रूपामक होता है और आनुपगिक सौन्दर्य में अथ तथा प्रयोजन का भी योग होता है। उदात्त भावना इसके नैतिक गरिमा प्रदान कर कतिपूर्ति करती है। मर्यापि काण्ट की सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणा में गौणत प्रयोजन आसक्ति और नैतिकता का भी समावेश है फिर भी

‘शुद्ध रूप’ को सर्वोपरि मानने के कारण प्रायः उनके सौन्दर्यशास्त्र को ‘अतीन्द्रिय-जाता है।

इतनी बौद्धिकता के रहते हुए भी विचित्र बात है कि काण्ट की सौन्दर्यशास्त्रीय मान्यताओं ने जर्मनी में रोमाण्टिक सौन्दर्यशास्त्र को प्रेरित किया। जर्मन रोमाण्टिक कला-सिद्धान्त के विख्यात विचारक श्लेगेल काण्ट से प्रेरित माने जाते हैं। श्लेगेल का नाम इसलिए उल्लेखनीय है कि उन्होंने ‘रोमाण्टिक’ सजा का निर्माण ही नहीं, बल्कि प्रसार भी किया। उन्होंने ‘नाट्य-कला और साहित्य-संबंधी व्याख्यान’ (१८०८) नामक पुस्तक में ‘कलासिज्म’ का विरोध कर ‘रोमाण्टिसिज्म’ की हिमायत की। काण्ट के कला-संबंधी विचारों को किंचित संशोधन के साथ गेटे और शिलर जैसे महान साहित्यकारों ने भी साहित्य के संदर्भ में विकसित किया।

किन्तु जर्मन सौन्दर्यशास्त्र को काण्ट के बाद सबसे सुदृढ़ सैद्धान्तिक आधार और सार्वभौम परिप्रेक्ष्य प्रदान करने का कार्य हेगेल (१७७०-१८३१) ने किया। उनका ‘सौन्दर्यशास्त्र-संबंधी भाषण’ (१८३५) जो अंग्रेजी में ‘ललितकला-दर्शन’ (फिलॉसफी ऑफ फ़ाइन आर्ट) नाम से विख्यात है, एक प्रकार से रोमाण्टिक कला-दर्शन का ही संशोधित रूप है। ऐतिहासिक दृष्टि से कला के युगों का विभाजन करते हुए हेगेल ने पहली अवस्था प्रतीकात्मक कला की मानी तो दूसरी क्लासिक कला की और तीसरी अवस्था रोमाण्टिक कला की। प्रतीकात्मकता के नमूने मिस्र के पिरामिड हैं, जिनमें जड़-तत्त्व प्रधान है, चेतना-तत्त्व गौण। क्लासिक कला के उदाहरण ग्रीक प्रतिमाएँ हैं, जिनमें जड़ और चेतन का अद्भुत सामंजस्य है। रोमाण्टिक कला के उदाहरणस्वरूप आधुनिक संगीत, चित्र और सबसे अधिक काव्य है जिनमें जड़-तत्त्व के ऊपर चेतना की प्रधानता दिखाई पड़ती है। इस प्रकार कला के ऐतिहासिक विकास की दिशा की ओर संकेत करते हुए परोक्षतः हेगेल ने रोमाण्टिक कला को अपना समर्थन दिया। किन्तु, सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में हेगेल का महत्त्व विशेष रूप से इसलिए है कि उन्होंने समस्त ललित-कलाओं के सामान्य तत्त्वों के आधार पर एक व्यवस्थित कला-सिद्धान्त का निर्माण किया जिसके अन्तर्गत प्रत्येक ललित-कला की व्यावर्त्तक विशेषताओं का निरूपण करते हुए उनके बीच अन्तरावलम्बन एवं तारतम्य की स्थापना की गई।

बीसवीं शताब्दी : कलावादी सौन्दर्यशास्त्र

बीसवीं शताब्दी से पूर्व सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में मुख्यतः दो धाराएँ थीं—प्रत्ययवादी या बौद्धिक तथा अनुभववादी या भावात्मक। इनसे भिन्न बीसवीं शताब्दी में क्रोचे के अभिव्यंजनावाद के द्वारा एक नई धारा का जन्म हुआ जिसे कलावादी कहा जाता है। क्रोचे से पूर्व काव्य के सृजन और ग्रहण में बुद्धि और अनुभव को प्राथमिकता दी जाती थी, परन्तु एडिसन तक आते-आते कल्पना की महत्त्व-प्रतिष्ठा का स्वर सुनाई पड़ने लगा था। क्रोचे ने एक बार ही कलानुभूति में कल्पना-तत्त्व को सर्वोपरि प्रतिष्ठित कर दिया। वैसे तो क्रोचे काव्यानुभूति को ज्ञान-रूप मानकर चले, परन्तु उनके अनुसार यह ज्ञान बौद्धिक (इंटेलेक्चुअल) न होकर प्रातिभ या स्वयंप्रकाश (इंस्ट्रुक्टिव) होता है। साथ ही यह ज्ञान निश्चयात्मिका बुद्धि द्वारा प्राप्त तर्क संबंधी ज्ञान, अथवा प्रमेय ज्ञान से भिन्न होता है।

उक्त प्रातिभ मान के साचे में ढलकर होने वाली आंतरिक अभिव्यक्ति कल्पना है और वही मूल अभिव्यजना है जो शब्द रम आदि क माध्यम में बाहर प्रकाशित हो जाती है। इस प्रकार प्रातिभ मान और अभिव्यजना पर्याय है। जो शिल्पगत अनकारादि हैं व शोभा के लिए जाड़ी हुई या ऊपर से पहनाई हुई वस्तुएँ हैं।

श्रोत्रे न काव्यानुभूति को अखंड एवं सवधा विलक्षण स्वीकार किया और साथ ही सौंदर्य शब्द का विशय अथ म प्रयोग भी किया। सौंदर्य के अंतगत व केवल अभिव्यजना के सौंदर्य का अथवा उक्त के सौंदर्य का स्वीकार करते थे वस्तु या विषय में सौंदर्य की स्वीकृति के नहीं करते। रमी सिद्धान्त के आधार पर उहाने दुस्सात्मक भावों की आनन्दरूपता सिद्ध की है। यद्यपि श्रोत्रे ने कला सम्बन्धी उद्भावना को मान रूप माना अनुभूतिरूप या भाव रूप नहीं तथापि उहाने इस ज्ञान के साथ एक विशय प्रकार के आनन्द की निरन्तर अवस्थिति भी स्वीकार की है। यह आनन्द और सब प्रकार के आनन्द में विलक्षण होता है।

श्रोत्रे न कला में वस्तु या भाव किसी क अन्तगल भन्ने की स्वीकृति नहीं की। वस्तुगत भेदों का सवध के जीवन में मानते हैं और भावगत भन्ने का मनोविज्ञान से। कला विषयक विवचन के लिए ये सभी विभाजन निरर्थक हैं।

अभिव्यजना का भी श्रोत्रे की दृष्टि में विशिष्ट अर्थ है। वे प्रचलित अर्थ में उस बाह्य अभिव्यक्ति न मान कर कल्पना का पर्याय मानते हैं। साथ बाह्य प्रमाधन तो केवल इस मूलत आध्यात्मिक क्रिया को प्रकाशित करने वाली भौतिक अभिव्यजना के उगकरण मात्र हैं। कलात्मक अभिव्यजना की प्रक्रिया का सभ अन्त मस्कार (इम्प्रेशन) से आरम्भ होता है। तदुपरान्त य अन्त मस्कार अभिव्यजना या कलापरक आध्यात्मिक सन्नेप (एक्सप्रेशन आर स्पिरिचुअल एस्थेटिक सिन्थेसिस) का रूप धारण करते हैं जो सौंदर्य की भावना से उत्पन्न आनन्द (हिडोनिस्टिक एन्जॉयमेंट आर प्लेजर आफ द व्यूटिफुल) से युक्त रहता है। अन्त इस कलापरक आध्यात्मिक वस्तु का स्थूल भौतिक उपादानो— शब्द स्वर रम आदि के माध्यम में अवतरण होता है।

श्रोत्रे की उपयुक्त मायताओं में पश्चिम के सौंदर्याशास्त्र में जिस कलावात् का जन्म हुआ उसका अनुसरण वाद में रोजर फ्राइ कलाइव बल ए० सी० ब्रडले वाल्टर पेटर और आर० जी० बॉलिंगवुड प्रभृति चिंतकों ने किया। श्रोत्रे से कलानुभूति की विलक्षणता और काष्ठ से रूपवात् क सिद्धान्त का ग्रहण करते हुए कलाइव बल और रोजर फ्राइ न एक ओर तो कलानुभूति क रिष्ट जीवनगत सवधा अनुभूतियों ससर्गों और सन्दर्भों का सवधा अप्रामाणिक धोषित करते हुए उसे सवधा सवकितक और लोक विलक्षण अनुभूति माना और दूसरी ओर इस अनुभूति के लिए साधक रूप (सिग्निफिकेंट फॉर्म) के महत्त्व पर बल दिया। इनके अनुसार साधक रूप वह है जो उस प्रकार की लोक विवक्षण अद्वितीय कलानुभूति को उत्पन्न करे और कलानुभूति वह है जो इस साधक रूप से उत्पन्न है। वहना न होगा कि इन विचारकों के मन में रूप क महत्त्व के प्रति बढत आग्रह के मूल में श्रोत्रे के उक्त सिद्धान्त का प्रभाव है जिसने अनुसार सौंदर्य और अभिव्यजना को पर्याय एक प्रातिभ ज्ञान और अभिव्यजना की अभिन माना गया है।

ए० सी० ब्रैंडले ने भी 'ऑक्सफर्ड लेक्चर्स ऑन पोएट्री' में उन्ही दो सिद्धान्तों को कुछ अधिक स्पष्ट रूप से आगे बढ़ाया है जिनकी प्रतिष्ठा क्रोचे द्वारा ही चुकी थी। एक ओर उन्होंने 'कला कला के लिए' सिद्धान्त का पोषण अत्यन्त प्रबल शब्दों में किया और दूसरी ओर शुद्ध कविता की अवधारणा की व्याख्या करते हुए विषय और रूप को इस सीमा तक अभिन्न माना कि उस अभिन्नता को लगभग अविभाज्य और कलात्मक उत्कर्ष का माप एवं मूल्य समझ लिया। जिस कविता में रूप और विषय जितने अभिन्न होंगे, उतनी ही वह सफल स्वीकार की जाएगी, यदि किसी कविता का विषय उसके रूप-विशेष के अतिरिक्त भी संप्रेष्य हो सकता है तो वे उसे असफल कविता (?) कहेंगे।

क्रोचे के अभिव्यंजनावाद का इंग्लैण्ड में अधिक स्पष्ट, सुबोध और सहज-ग्राह्य व्याख्यान करने के लिए आर० जी० कॉलिंगवुड का नाम प्रसिद्ध है। उन्होंने अपने ग्रंथ 'प्रिसिपल्स ऑफ आर्ट' में क्रोचे के अभिव्यंजनावाद की परिशोधित रूप में प्रतिष्ठा की। क्रोचे से उनका मतान्तर दो दृष्टियों से परिलक्षित होता है। एक ओर तो उन्होंने क्रोचे से अभिव्यंजनावाद ग्रहण किया परन्तु उनका प्रातिभ ज्ञान का सिद्धान्त नहीं, दूसरी ओर इस अभिव्यंजना की चरम सार्थकता या परिणति उन्होंने संप्रेषण (कम्यूनिकेशन) में मानी। इस प्रकार क्रोचे का अभिव्यंजनावाद सिद्धान्त कॉलिंगवुड के सम्प्रेषण सिद्धान्त में पूर्णता को प्राप्त हुआ।

बीसवी शताब्दी : प्रकृतवाद्

कलावादी चिन्तकों ने जीवन और कला के मध्य इतनी बड़ी खाई उत्पन्न कर दी थी कि बीसवी शताब्दी के प्रकृतवादी विचारको—आइ० ए० रिचर्ड्स और जॉन ड्यूई को साग्रह कलागत सन्दर्भों को जीवनगत सन्दर्भों से जोड़ने की आवश्यकता प्रतीत हुई।

आइ० ए० रिचर्ड्स ने अपनी 'प्रिसिपल्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिज्म' में 'कलानुभूति की किसी वायवी छाया-स्थिति' का कठोर विरोध करते हुए कलानुभूति को किसी भी सामान्य जीवनानुभव के सदृश माना। एक ओर उन्होंने सौन्दर्यानुभूति को किसी विशेष प्रकार की बौद्धिक क्रिया मानने का विरोध किया और दूसरी ओर उसे किसी प्रकार के लोकोत्तर एव अतीन्द्रिय अनुभवों से सम्बद्ध करने का। उन्होंने स्पष्ट शब्दों में अपना मत व्यक्त करते हुए कहा कि काव्य-जगत का सत्य किसी अर्थ में न शेष सृष्टि से भिन्न ही होता है और न ही उसके कोई लोक-भिन्न नियम और विशेषताएँ ही होती हैं। काव्य और कलाओं को उनसे पूर्व के विचारको ने या तो नितान्त दुद्धिगम्य विचार की वस्तु बना दिया था अथवा अतीन्द्रिय अनुभव का विषय। कलाओं को उस नभचारी व्याख्या से झटका देकर पृथ्वी पर ले आने के प्रयासवश रिचर्ड्स ने उसकी तुलना 'गैलरी में चलने या कपड़े पहनने' की अनुभूति से की। परन्तु अनुभूति-विशेष में घटकों की संवध-योजना के आधार पर उन्होंने सौन्दर्यानुभूति को अन्य अनुभूतियों से भिन्न माना। उन्होंने उसे सामान्य अनुभवों की एक अधिक विकसित अवस्था और ललित सघटना स्वीकार किया।

रिचर्ड्स ने 'सवेग-सन्तुलन' सिद्धान्त का प्रतिपादन करके सौन्दर्यानुभूति के एक विशेष परिमण्डल को मानवीय अनुभव के व्यापक परिवेश के अन्तर्गत सीमांकित करने का प्रयास किया। परन्तु यह मानकर कि यह सन्तुलन कला-इतर वस्तुओं से भी सम्पन्न हो

जाता है तथा कलाकृति के वस्तुगत गुणों एवं रूपाकार से इसका संबंध नहीं है उन्होंने अपने उपयुक्त प्रयास को स्वयं तकार दिया।

अन्ततः रिचर्ड्स को जीवन बोध और कला बोध में अंतर स्वीकार करना पड़ा। किन्तु रिचर्ड्स ने इन अनुभूतियों में मूल प्रकार का प्रकृति का भेद नहीं माना। वे दोनों को मजानीय अनुभव मानते हुए उनके द्वारा मन पर पड़ने वाला प्रभाव में स्वरूपगत अंतर मानते थे। सौंदर्यानुभूति उनके अनुसार जीवनानुभव की अपेक्षा अधिक जटिल और सश्लिष्ट अनुभूति होती है।

रिचर्ड्स के समान ही शब्द भेद से जान ड्यूई ने भी कलानुभूति को जीवनानुभूतियों का एक प्रकार से बसाव ही माना। अपनी कृति आर्ट एंड एक्वामीरिण्डस में उन्होंने स्पष्ट शब्दों में कहा कि सौंदर्यानुभूति साधारण अनुभवों का उत्तर विकास और चालर मधटना है। यह साधारण जीवन में प्राप्त गुणों को मात्र तीव्रतर और उच्चतर करती है। सामान्यानुभव और सौंदर्यानुभूति एक ही निरंतर जीवन प्रवाह के अंग हैं। रिचर्ड्स की ही भांति वे भी दोना अनुभूतियों में मूल प्रकृति का भेद नहीं मानते। सौंदर्यानुभूति भी जीवनानुभूति है किन्तु एक विशेष प्रकार की। कला सामान्य जीवन की अपेक्षा अनुभवों को अधिक सायक सबद्ध और जीवत रूप में संयोजित करती है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से वह एक सश्लिष्ट अनुभव है। विभिन्न मन शक्तियों से सश्लिष्ट इन कलात्मक अनुभवों का रूप विशालतामय होता है। जत कलानुभूति या सौंदर्यानुभूति का लक्षण है—परिशुद्धि एवं पूणता का बोध। आंतरिक सहिनि और परिताप ही कलात्मक अनुभूति के भेदक लक्षण हैं। वही उसमें निहित सौंदर्य तत्त्व है। ड्यूई ने मगठन को अनुभव मात्र का गुण माना और अनुभूति को मगठित बनाने वाला गुण भावात्मकता को माना।

सौंदर्यानुभूति की प्रक्रिया की व्याख्या भी ड्यूई ने मविस्तार की है। वे ग्राहक की दृष्टि से सौंदर्य-वस्तु के ग्रहण का एक प्रकार का प्रयास और पुनरचना मानते हैं। सौंदर्य बोध के लिए ग्राहक की ओर से समग्र शक्ति का वहिगमन अनिवार्य है। वह एक प्रकार का सहप्रयास है जिसमें बोध के लिए विषय के प्रति लक्ष्य और ग्राहक दोनों के प्रयत्न अर्पणित हैं। ग्राहक में उसके लिए भावविशेष प्रतिभा का होना अपेक्षित है। सौंदर्य बोध एक प्रकार का पुनस्मृजन है जिसमें उही सघटकों का समावेश होना चाहिए जिनसे होकर मूल रचनाकार गुजरा है।

रिचर्ड्स और ड्यूई की स्थापनाओं में कहीं कहीं इस कारण विरोध का आभास होने लगा है कि वे दोनों ही एक ओर सौंदर्यानुभव को जीवनानुभव से अभिन्न कहकर दूसरी ओर दोनों में भेद करने का प्रयास करते हैं। उनका कहना यह है कि सौंदर्यानुभूति कलात्मक गुण से रजित सामान्यानुभूति ही है।

अमरीका के कला चिन्तन के इतिहास में ड्यूई का विशेष स्थान है। अमरीका का कला-दशान मरूपत प्रकृतवादी दशन है अतः ड्यूई की सायनाओं का किसी-न किसी रूप में अनुसरण वही अधिकतर रूप में निरंतर होता आ रहा है। अमरीका के आधुनिक कला दशन की आधारभूमि प्रकृतवाद ही है। वही कारण है कि शब्द भेद से ड्यूई की विचार परंपरा टॉमस मुनरो तथा मुनरो सी० विपडस्ने जैसे अद्यतन विचारकों तक अबाध रूप से चली आई है।

बीसवीं शताब्दी : सन्तुलन का प्रयास

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में बीसवीं शताब्दी के मध्य तक आते-आते प्रकृतवादी प्रवृत्ति इतनी प्रभावशाली हो गई कि प्राचीन प्रत्ययवादी तथा कलावादी सिद्धान्त एक प्रकार से हमेशा के लिए समाप्त-से जान पड़े। किन्तु इस वैचारिक संघर्ष में विजयी होकर प्रकृतवाद ने दैनन्दिन जीवन और कला के संबंधों में कुछ ऐसा घपला पैदा किया कि उसके अतिरेक को सन्तुलित करने की आवश्यकता महसूस होने लगी। इस दृष्टि से प्रसिद्ध विचारक अन्स्ट कैसरिंजर की शिष्या प्रोफ़ेसर सूजन लैंगर का 'फ़िलॉसफ़ी इन ए न्यू की' (१९४२) युगान्तरकारी ग्रंथ है। लैंगर ने यह भली-भाँति देख लिया था कि प्राचीन कलावाद को पुनरुज्जीवित करना असम्भव ही नहीं, बल्कि गलत होगा; किन्तु प्रकृतवाद ने कला को जीवन से अभिन्न मानकर कला की निजी विशिष्टता को इस प्रकार धुँधला कर दिया था कि उसकी विशिष्टता की व्याख्या के लिए एक नए सन्तुलित कला-सिद्धान्त की अत्यन्त आवश्यकता थी। इसलिए लैंगर ने यह प्रश्न उठाया कि कला क्या सृजन करती है? और फिर उन्होंने क्रमशः 'फ़ीलिग एण्ड फ़ॉर्म' (१९५३) और 'प्रॉवलम्स ऑफ़ आर्ट' (१९५७) नामक ग्रंथों के द्वारा इस बुनियादी प्रश्न का उत्तर दिया। संक्षेप में उनका उत्तर था कि कला 'सिम्बोलिक फ़ॉर्म' की सृष्टि करती है। स्पष्ट ही लैंगर का 'प्रतीकात्मक रूप' (सिम्बोलिक फ़ॉर्म) क्लाइव बेल का 'सार्थक रूप' (सिग्निफ़िकेट फ़ॉर्म) नहीं है। लैंगर ने इस एक संज्ञा के अन्तर्गत अनुभूति (फ़ीलिग) और रूप (फ़ॉर्म) का वह सामंजस्य प्रस्तुत करने का प्रयास किया जो पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में इससे पहले संभव न हो सका था।

निष्कर्ष

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के ढाई हजार वर्षों के इतिहास का सर्वेक्षण करने से कतिपय मुख्य विशेषताएँ स्पष्टतः उभर कर सामने आती हैं। सबसे पहले जो विशेषता अपनी ओर ध्यान आकृष्ट करती है वह है पश्चिम में कला-विषयक चिन्तन-प्रवाह की अविच्छिन्नता। पूर्वी देशों में चिन्तन के अन्य क्षेत्रों के समान काव्य और कला संबंधी चिन्तन में भी बीच की अनेक शृंखलाएँ टूटी हुईं लगती हैं और आधुनिक युग के उदय के पूर्व एक लम्बी अवधि के लिए प्राचीन चिन्तन-परंपरा अवरुद्ध-सी भी दिखाई पड़ती है। परन्तु इसके विपरीत पश्चिमी चिन्तन में एक प्रकार का सुखद नैरंतर्य मिलता है।

दूसरी विशेषता है समस्त कलाओं के आधार पर विकसित कला-दर्शन का एक सर्वांग-सम्पूर्ण रूप। विभिन्न कलाओं के संदर्भ में समय-समय पर उत्पन्न होने वाले सिद्धान्तों को संयोजित एवं एकांगित करके उन्नीसवीं शताब्दी तक आते-आते पश्चिम ने सौन्दर्यशास्त्र के रूप में एक व्यापक कला-दर्शन का निर्माण कर लिया। इस दृष्टि से विश्व की समस्त संस्कृतियों में पाश्चात्य संस्कृति की देन अद्वितीय है।

तीसरी विशेषता दर्शन एवं धर्म के अतिरिक्त मनोविज्ञान, समाज विज्ञान एवं भौतिक विज्ञान की अनेक युगान्तरकारी मान्यताओं के आलोक में सौन्दर्यशास्त्र को सैद्धान्तिक स्तर पर समृद्ध करने का प्रयास है। यह तथ्य है कि आधुनिक सामाजिक एवं प्राकृतिक विज्ञानों का विकास सबसे पहले पश्चिम में हुआ। इन विज्ञानों के अभाव में प्राच्य सौन्दर्यशास्त्र

जहाँ बहुत दिना नक घम और दशन को अनक अदुद्धिवादी ऋद्धियों मे जकडा रहा, पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र काफी पहले उन रुद्धिया से मुक्त होकर वैज्ञानिक अनुसंधान मे प्राप्त तथ्या और मत्था के आधार पर अधिज तक्सम्मत, अनुभवसम्मत एव मृजनामक हो सका ।

चीनी विशेषता यह है कि पश्चिम मे कला के स्वरूप के अनिरिक्त कला की मृजन-प्रक्रिया और प्रभाव ग्रहण, तीनों पक्षा पर सामोपाग रूप से विचार किया गया, जबकि पूव मे पश्चिम की तुलना मे प्राय मृजन प्रक्रिया सबधी पक्ष उपेक्षित रहा । इसके भाय ही यह भी उल्लेखनीय है कि प्रायोगिक मनोविज्ञान के आधार पर पश्चिम मे कला के प्रभावो का अत्यन्त व्यावहारिक अध्ययन प्रस्तुत कर इस विषय को तथ्यपूर्ण बनाया गया, जबकि पूव मे इस विषय का विवेचन बहुत-जुड कल्पनाश्रित एव 'स्पकुलेटिव' रह गया । इसी प्रकार कला की मृजन प्रक्रिया पर भी विविध मनोवैज्ञानिक सिद्धान्तो की सहायता लेकर एक अत्यन्त रहस्यपूर्ण क्षेत्र को आलोकित करने का प्रयास हुआ ।

पाँचवा विशेषता है पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के विकास मे एक जाधारभूत द्वन्द्व, जो कभी रूप और वस्तु क द्वन्द्व क रूप मे प्रकट होता है जो कभी बुद्धि और भाव के द्वन्द्व, के रूप मे । इसी द्वन्द्व के आधार पर वहाँ नामदी जैसी सघनमूलक नाट्यविधा का विकास हुआ और कलाम्वाद-विषयक सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन भी मुख्यत नामदी के आस्वाद के मन्दम मे ही किया गया । यही द्वन्द्व कभी सत्य और सुन्दर के बीच विरोध के रूप मे प्रकट होता है ना कभी सुन्दर और शिव क बीच विरोध क रूप मे । पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का समूचा इतिहास इस प्रकार के द्वन्द्वो के समाहार का कठिन प्रयास है । इस द्वन्द्व के ही कारण पश्चिम मे एक ऐकान्तिक सिद्धान्त की गृष्टि हुई । जिस 'सौन्दर्य' को पश्चिम ने कला सबधी चिन्तन का केन्द्र बनाया उसके स्वरूप एव उसके ग्रहण के प्रति पश्चिमी विचारको क मन मे इतनी द्विधा रही है कि आज भी उसे ठीक स परिभाषित नहीं किया जा सका । 'सौन्दर्य' के समान ही 'रूप' (फार्म) अथवा 'गूढ रूप' (प्योर फार्म) नामक दूसरी अवधारणा है जिसके गिर्द पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का अधिकांश चिन्तन बहुत दिनों तक चक्कर लगाता रहा । इस दृष्टि से कभी-कभी ऐसा प्रतीत होता है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र मूलत बाह्यावदादी है—कला की आत्मा तक उसका पहुँच नहीं हो सकी ।

फिर भी, कुल मिलाकर अपनी विविधता और सर्वांगमत्ता के लिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र अनक सस्कृतियों के लिए सतत आकर्षण का केन्द्र है ।

प्रथम खण्ड
काव्यानुभूति

- काव्यानुभूति का स्वरूप
- काव्यानुभूति की प्रक्रिया
- काव्य का अधिकारी

काव्यानुभूति का स्वरूप

रस-स्वरूप

काव्यानुभूति को संस्कृत काव्यशास्त्र में 'रस' संज्ञा से अभिहित किया गया है। रस-स्वरूप का सर्वांग-सम्पूर्ण परिनिष्ठित निरूपण अभिनवगुप्त की कृतियों में प्राप्त होता है। अभिनवगुप्त ने रस की स्वरूप-बोधक निम्नलिखित विशेषताओं का उल्लेख किया है :

समस्त विघ्नों से विनिर्मुक्त सवित्ति, चमत्कार, निर्वेश, रसन, आस्वादन, भोग, समापत्ति, लय, विश्रान्ति आदि।^१

अभिनवगुप्त की शैवाद्वैत-परंपरा से भिन्न शांकर अद्वैत-परंपरा के आचार्य विश्वनाथ के अनुसार रस-स्वरूप-विषयक विशेषताएँ इस प्रकार हैं :

सत्वोद्रेक, अखंड, स्वप्रकाशानन्द, चिन्मय, वेद्यान्तरस्पर्शानून्य, ब्रह्मास्वाद-सहोदर, लोकोत्तर, चमत्कारप्राण, स्वाकारवत् अभिन्न, आस्वाद रूप।^२

अन्य आचार्यों ने शब्द-भेद से प्रायः इन्हीं विशेषताओं को दुहराया है जो संक्षेप में इस प्रकार हैं :

१. रस आस्वादरूप है, सहृदय जिसका रसन या भोग करता है।

२. यह आस्वाद सत्वोद्रेक की स्थिति में होता है, जिसकी परिणति चित्त की विश्रान्ति, लय, और समापत्ति में होती है।

३. रस निर्विघ्न और अखंड होता है।

४. रस चिन्मय, अन्य-ज्ञानरहित और स्वप्रकाश होता है।

५. रस लोकोत्तर-चमत्कार प्राण है।

६. रस ब्रह्मास्वाद-सहोदर है।

१. आस्वादरूपता : रस काव्यार्थ के रूप में आस्वाद्य और स्वयं आस्वादरूप है, ऐसा निरपवाद रूप से सभी आचार्यों ने स्वीकार किया है। भरत ने रस को रस-संज्ञा ही

^१ लोके सकलविघ्नविनिर्मुक्ता सवित्तिरेव चमत्कारनिर्देश-
रसनास्वादनभोगसमापत्तिलयविश्रान्त्यादिशब्दैरभिधीयते।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८०

^२ सत्वोद्रेकादखण्डस्वप्रकाशानन्दचिन्मयः।

वेद्यान्तरस्पर्शानून्यो ब्रह्मास्वादसहोदरः।

लोकोत्तरचमत्कारप्राणः कैश्चित्प्रभातुभिः।

स्वाकारवदभिन्नत्वेनायमास्वाद्यते रसः। साहित्यदर्पण, ३।२-३

उमके आस्वाद्यत्व के कारण ही तथा रस की उपमा नाना प्रकार के व्यंजनों में सम्यक् अत्र स भेदे हुए कहा कि जैसा उक्त प्रकार के जन की खानवाने हुए रसा का आस्वादक करते हैं एवं रूप की प्राप्ति करते हैं उसा प्रकार नाना प्रकार के भावा और अभिनयों के द्वारा मन किए गए वाचिक आंगिक तथा नाटिक अभिनयों में यत्न स्थायी भाव का सहज प्रत्यक्ष आस्वाद करते हैं और हर्षादि की प्राप्ति करते हैं।^१

जन्म-ग्रहण के आस्वात् और रसाम्बाद में अन्तर घाटक इन्द्रिय का है यह भी अभिनवगुप्त ने स्पष्ट किया है। भोजनास्वात् रसनान्द्रिय का व्यापार है और भाव्याम्बाद मांस व्यापार है।^२ रसाम्बाद के निम्न चित्तवृत्ति की एकाग्रता मन्वया अनिवाय है। रसाम्बाद में विषयनर सभा अनुभवों में मुक्त हृदय की चित्तवृत्ति का विषय में पूर्ण निवेश और तन्मयाभवन अनिवाय है जबकि भोजनास्वात् के गणों में भोजना अग्रया चित्तवृत्ति से भी आस्वात् में समय हो सकता है। समानता दाता में यत्न है कि ज्ञान का परिणाम या फल है आह्लात्त तथा चरण और चरण का अर्थ है मय इन्द्रिया का समकाल सन्तोष।

मदुनायक ने आम्बात्ता मानुभवों रस का अर्थ उच्यते।^३ कहकर रस को आमानुभव का आस्वात् स्वीकार किया।

इसी आस्वादरूपता का आग चलकर अभिनवगुप्त ने रस का अर्थ प्रतीतियों में भेदक लक्षण बताया है। उन्होंने एकाधिक रचना^४ पर रस का सामान्य लक्षण निरूपित करते हुए आस्वाद्यता को उसका भेदक लक्षण माना है। इसी आधार पर रस तथा भाव को एक मानते हुए वे एक ही^५ सामान्य रस अथवा महारस का स्वीकार करते हैं। भोजन साधारणीकरण के मिथ्यात की स्पष्ट स्वीकृति या व्याख्या न करते हुए भी रस को हृदय स्थित अहं का आम्बाद माना है।^६ रस विषयक विविध प्रश्नों का समग्र सार प्रस्तुत करने वाले विश्वनाथ ने भी रस को निज स्वरूप से अभिन्न आस्वाद रूप माना है।^७

^१ यथा हि नाना व्यंजनसंस्कृतमत्र भोजना रसानास्वादपत्ति तथा नानाभावाभिनय व्यञ्जितान बागङ्गसंयोजितान स्थायिभावानास्वदशयन्ति तस्मान्नाम्बरसा।

^२ न रसनाव्यापार आस्वादनम्। अपि तु मानस एव। न चात्राविकलोऽस्ति। नाटयशास्त्र भाग १, पृ० २८८-८९

^३ वही प० २७७ अभिनवभारती भाग १ पृ० २६०

^४ (क) रसना गोचरो लोकोत्तरोऽर्थो रस इति। वही पृ० २८५
 (ख) सर्वथा रसनामवबोतविघ्नप्रतीतिप्राप्तो भाव एव रस। वही पृ० २८०
 (ग) विभावानिनाम सामाजिकधियि सम्यग्योग सर्वधमकाप्रय वाऽऽ-सान्ति वर्धभरलोकि कानि विघ्नसर्वनात्मकचरणगोचरता नीतोऽप्यशक्यमाणतक्तारो न तु मिदस्वभाव तात्कालिक एव न तु धवर्णातिरिक्तकालावलम्बी, स्वर्गव्यवितभय एव रस। वही पृ० २८४

^५ सर्वथा रसनामक भाव एव रस। वही पृ० २८०

^६ (क) साहृदुत हृदि पर स्वदन रसोऽस्ती। अ० राघवन शृंगारप्रकाश पृ० ४८९
 (ख) तत्र रसाभिमानादिशाब्देन अभिधीयमान स्वादान्ता। मन्वन्ती कण्ठाभरण अ० ५

^७ (३१०) राघवन द्वारा भोज का शृंगारप्रकाश पृ० ४२९ पर उद्धृत) स्वाकारवदभिमतस्वेनायमाम्बाद्यत रस। साहित्यरत्न ३।३

इसके अतिरिक्त पंडितराज जगन्नाथ^१ भी रस का आस्वादन स्वीकार करते हैं और मानते हैं कि "चैतन्य के ऊपर से अज्ञानरूप आवरण का हट जाना ही रस-चर्चणा (आस्वादन) है, अथवा अन्तःकरण की आनन्दाकार वृत्ति को रस-चर्चणा समझना चाहिए।"

इन आचार्यों के अतिरिक्त उन आचार्यों ने भी, जो प्रत्यक्षतः रस-परंपरा में नहीं माने जाते, रस की आस्वादरूपता का समर्थन किया है। उदाहरण के लिए वक्रोक्तिवादी आचार्य कुन्तक^२ और व्यक्तिविवेककार अनुमितवादी महिम भट्ट^३ भी रस को आत्मास्वाद-रूप मानते हैं।

२. सत्वोद्रेक, विश्रान्ति, लय और समापत्ति : रस की अभिव्यक्ति होने पर सतो गुण का उद्रेक होता है। भट्टनायक ने रस-भोग की स्थिति का वर्णन करते हुए कहा है कि रस के भावित होने पर वह भोग रज और तम के अनुबेध से विचित्र सत्वोद्रेकमय होता है।^४ उस सत्वोद्रेक में चित्त द्रुति, विस्तार और विकास की स्थितियाँ प्राप्त करता है। इसकी परिणति अन्ततः सहृदय के संवित् की विश्रान्ति में होती है। इसी को आचार्यों ने लय एवं समापत्ति भी कहा है।

३. रसास्वाद को संस्कृत के आचार्यों ने अखंडानुभव कहा है। वे अखंड अनुभूति का दो अर्थों में प्रयोग करते हैं : (क) आचार्य आनन्दवर्धन ने रस-व्यापार को मात्र रसिकगत व्यापार न मानकर कवि-सहृदयगत अखंडानुभवरूप व्यापार माना है। इसीलिए वे सरस्वती के तत्त्व को भी कविसहृदयरूप मानते हैं और स्वीकार करते हैं कि रस की यह प्रतीति कवि से सहृदय तक अखंड रूप में आती है।

(ख) अखंडानुभूति का दूसरा अर्थ रसिक की रसानुभूति के पक्ष में किया गया है। रस-सामग्री के विभिन्न अंगों—विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी आदि की प्रतीति सहृदय को खंड-खंड रूप में न होकर रसिक का रसास्वाद अखंड एकधन प्रतीति के रूप में होता है। उपर्युक्त खंड, एवं उनका संयोग—इस क्रम से रसिक को रस-प्रतीति नहीं होती। रसिक की दृष्टि से विभावादि की रस-निरपेक्ष रूप में सत्ता ही नहीं है। इन खंडों की

^१ (क) चर्चणा चास्य चिद्गतावरणभंग एवं प्रागुक्ता, तदाकाराऽन्तःकरणवृत्तिर्वा।

हिन्दी रसगंगाधर, प्रथमानन, पृ० ८६

(ख) आस्वादनस्य रसविषयकत्वव्यवहारस्तु रत्यादिविषयकत्वालम्बनः...

वही, पृ० ११२

^२ वाच्यावबोधनिष्पत्ती पदवाक्यार्थवर्जितम्।

यत्किमप्यर्पयत्यन्तः पानकास्वादवत् सताम् ॥ चक्रोक्तिजीवित, पृ० ६३

^३ भावसंयोजनाव्यंग्यपरसंवित्तिगोचरः।

आस्वादानात्मानुभवो रसः काव्यार्थ उच्यते ॥ व्यक्तिविवेक, प्रथमो विमर्शः, पृ० ७०

^४ (क) भाविते च रसे तस्य भोगः...एव द्रुतिविस्तारविकासात्मा रजस्तमोर्वचित्र्या-
नुविद्धसत्त्वमयनिजचित्त्वभावनिवृत्तिविश्रान्तिलक्षणः...

ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १६३

(ख) रसो...रजस्तमोऽनुबेधवंचित्र्यबलाद्द्रुतिविस्तारविकासलक्षणैः सत्वोद्रेकप्रकाशा-
नन्दमयनिजसंविद्विश्रान्तिलक्षणैः...भुज्यत इति।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७७

प्रकार अथ ज्ञान से शकित्य, जहाँ आनेतर तरवा के परस्व के मान से शून्य स्थिति का बोधक है वहाँ आस्थ एव स्वकीय तरवा के ज्ञान के परिहार का भी ।

५ रस लोकोत्तर चमत्कारप्राण है रस की लोकोत्तरता की परिणति चमत्कार-प्राणता में होनी है । इतना तो निश्चिन्ता है कि रस न लौकिक अनुभूति है न आध्यात्मिक किन्तु उस अनुभूति में अनिहित चमत्कृति लोभ भिन्न अवश्य है । रसान्वाद्य चमत्कार-प्राण है और यह चमत्कृति लोकोत्तर बोधि की है । रस प्रकार जब मस्तिष्क के आचार्यों न रस को लोकोत्तर चमत्कारप्राण कहा तो लोकोत्तर का प्रयोग चमत्कार के विशेषण रूप में किया और चमत्कार का प्रयोग सौंदर्यानुभूति व अर्थ में किया । चमत्कार इतने आचार्यों के अनुसार, रसानुभूति या रस चवणा है ।^१ प्रमाण जगन्नाथ नर आन-आने लोकोत्तरता का प्रयोग चमत्कार के प्रतीय रूप में होना लग गया ।^२ क्याकि अद्भुत या विस्मयकर होने के लिए लोभ विवक्षणा अर्थात् सामान्य में भिन्नता अनिवार्य है । जो चमत्कारक होगा वह लोक भिन्न भी अवश्य होगा । साथ ही चमत्कारित्व का मोदय के साथ अविभाज्य संबंध है । चमत्कारित्वात् सुन्दर अर्थात् सुन्दर वही है जो चमत्कृत करे ऐसा जयरथ का मत है । आनन्दवर्धन^३ ने भी काव्यरत्न सौन्दर्य की व्याख्या करते हुए उसे चमत्काररूप माना है । उनका कथन है कि सहृदय का जिम वस्तु के संबंध में नवीन स्फुरण का प्रत्यय हो आस्वादमय चमत्कार जान पड़े उस वस्तु को रस्य (सुन्दर) कहा जाता है । अर्थात् विषय-गद में जो मोदय है विषयविषय में वही चमत्कार है । मोदय वस्तुधर्म है और चमत्कृति आस्वादरूप, अन्त चेतना का धर्म है । किसी अनुभव में जब चमत्कृति का भाव बनमान रहता है तो उसका अर्थ यह है कि वह चमत्कृति सौंदर्य के प्रति है । यह सौंदर्य लोकोत्तर अर्थात् लोक विलक्षण या नवीन स्फुरण का प्रत्यय बननेवाला है और उमक प्रति सहृदय की चेतना में हासवाली प्रतीति विस्मयामिभूत एव आस्वाद रूप होती है ।

विद्वाना न चमत्कार के उपयुक्त अर्थ की व्युत्पत्तिमूलक व्याख्या दो रूपा में की है । एक तो चमत्-कार के मयोग से निमित्त जिसमें 'चमत्' शब्द विस्मय या आश्चर्य का बोधक है और कार चेतना की उच्च स्थिति के कर्तृत्व का या प्रक्रिया का । इस प्रकार चमत्कार शब्द में किसी विषय के प्रति जो सहसा ही हमारी चेतना को अभिभूत या आश्रान्त कर लेता है विस्मय या आश्चर्य का भाव सदैव बनमान रहता है । परंपरागत मत के अनुसार चमत् की व्युत्पत्ति 'चम' से स्वीकार की गई है जिसका अर्थ है भाग या आस्वाद जय आनन्द । अतः चमत् का अर्थ हुआ किसी विषय का विशेषकर सौंदर्यात्मक या

१ The term 'Camatkara' means aesthetic experience, the state of fruition of the Rasa. Camatkara is aesthetic experience of Tasting

R. G. Nohi *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, p 72

२ चमत्काररत्नकारपर्याय । रसानाधर, पृ० १०

३ यदपि तदपि रस्य यत्र लोकस्य किञ्चित्-स्फुरितमिदमित्यौ सुद्विरभ्युज्जिहीते ॥

स्फुरणेषु काव्यविति सहृदयमानो चमत्कृतकल्पयते । स्वयांशु ४।१५ पृ० ५६८

रहस्यात्मक आस्वादजन्य आनन्द में तन्मय होना । अभिनवगुप्त ने उक्त दोनों व्युत्पत्तियों को स्वीकृति दी है ।^१ उनकी व्याख्या के अनुसार चमत्कार परनिरपेक्ष आत्मविश्रान्ति की स्थिति है । चमद् विशिष्ट कार्य का द्योतक है । इस शब्द का अर्थ है निर्विघ्न आस्वाद । इस कार्य की घटना आन्तरिक प्रक्रिया के रूप में होती है । अतः काव्य और नाटक से होने वाला निर्विघ्न रसास्वाद भी एक प्रकार का चमत्कार है । चमत्कार, इस प्रकार, चेतना की विशिष्ट अवस्था है जो निर्विघ्न होती है, जिसमें भोवता स्वव्यक्तित्व की विशिष्टता का पूर्ण परिहार कर देता है । कदाचित् इसी दृष्टि से विश्वनाथ ने चमत्कार को एक प्रकार का आत्मविस्तार स्वीकार किया है ।^२

चमत्कार का प्रयोग प्रत्यभिज्ञादर्शन और अभिनवगुप्त से पूर्व 'योगवाशिष्ठ' में 'चित्तचमत्कार' के लिए किया गया है, जो प्रो० सुरेन्द्रनाथ दासगुप्त के अनुसार 'सेल्फ़ प्लेशिंग ऑफ़ थॉट' है ।^३

काव्यास्वाद के लिए 'चमत्कार' शब्द का प्रयोग संभवतः दर्शन के क्षेत्र से ही अपनाया गया । ठीक उसी प्रकार जैसे काव्यानन्द के लोक-भिन्न स्वरूप की व्याख्या, उसे ब्रह्मास्वाद-सहोदर कहकर की गई और उसे ब्रह्मानन्द का समकक्षी आनन्द ठहराया गया । परमानन्द की अनुभूति से होनेवाली चित्त-चमत्कृति के समकक्ष ही रस के प्रसंग में चमत्कार का प्रयोग किया गया । 'अग्निपुराण' के अनुसार :

“वेदान्त में कहा गया है कि ब्रह्म अक्षर है, परम है, सनातन है, अज्ञ है, विभु है, अद्वितीय है, चैतन्य है, ज्योति है और ईश्वर है । उसका सहज आनन्द जब कभी व्यक्त होता है तो उसकी वह 'व्यक्ति' चैतन्य, चमत्कार अथवा रस कहलाती है ।”^४

प्रत्यभिज्ञादर्शन में चमत्कार का व्यापक अर्थ में प्रयोग चित्त के समस्त रूपों के लिए किया जाता है, उस मूल चेतन-तत्त्व के लिए जो आत्मा या चेतन को जड़ से अलग करता है । अभिनवगुप्त की 'परात्रिंशिका-विवरण' के अनुसार चमत्कार का सर्वथा अभाव

^१ (क) चमत्कारो हि इति स्वात्मन्यनन्यापेक्षे विश्रमणम् । एवं भुञ्जानतारूपं चमत्त्वं, तदेव करोति संरम्भे विमृशति नान्यत्रानुधावति । चमद् इति क्रियाविशेषणम्, अखण्ड एव वा शब्दो निर्विघ्नास्वादनवृत्तिः चमद् इति वा अन्तरस्पन्दान्दोलनोदितपरामर्श-मयाशब्दनाव्यक्तानुकरणम् । काव्यनाट्यरसादवपि भाविचित्तवृत्त्यन्तरोदयनियमात्मकविघ्नविरहित एवास्वादो रसनात्मा चमत्कार-इत्युच्यते अन्यत्र ।

रेनीरो नोली : एस्थे० एकस० अभि०, पृ० ७२

(ख) चमत्कृतिरिति आस्वादप्रधाना बुद्धिरित्यर्थः । ध्वन्यालोक, पृ० ५६८

^२ चमत्कारश्चित्तविस्ताररूपो विस्मयापरपर्यायः ।

साहित्यदर्पण, अध्याय ३, पृ० ४६

^३ हिस्ट्री ऑफ़ इण्डियन फ़िलॉसफ़ी, जिल्द २, पृ० २३६

^४ “अक्षरं परमं ब्रह्म सनातनमजं विभु ।
वेदान्तेषु वदन्त्येकं चैतन्यं ज्योतिरीश्वरम् ॥
आनन्दसहजस्तस्य व्यज्यते स कदाचन ।
व्यवितस्ता तस्य चैतन्यचमत्काररसाह्वया ॥”

अग्निपुराण, ३३.६।१-२; (रेनीरो नोली द्वारा उद्धृत, पृ० ७३)

ही जन्ता है और महत्त्वता चमत्कार के आवेग का अधिक्य है। इसीलिए जिनका हृदय ब्रह्मात्मन्द अथवा कायानन्द व अनन्त भोग का अभ्यासी है वही अतिगद्य चमत्कार का स्वान्त जानता है।^१

मन्वष म मस्त्रुत के आचार्यों न चमत्कार शब्द का प्रयोग मीत्याम्वाद के पर्याय रूप में किया। काय व मदम म जय जय विभावार्दि का मयाग होना है सहृदय की चेतना में आस्वात् रूप चमत्कार निष्पन्न होता है। यत् चमत्कार एक तो आस्वात् रूप होता है दूसरे विस्मय रूप। रस को चमत्कारप्राण कहने का तात्पर्य यही है।

आनन्दरूपता रस का आस्वाद मुख्य रूप है अथवा दुःख रूप इस मन्वष म मस्त्रुत के आचार्यों में मन निरता है। नाट्यशास्त्र के स्थाप्याता अभिनवगुप्त सभा रसा की मुख्य रूप मानते हैं। उनका कथन है कि मन्व रस सुख प्रधान होते हैं क्योंकि स्वमविद की चवणा ही उनका रूप है तथा यह चवणा एकधन एवं प्रकाशमयी होती है और आनन्द इसका सारभूत लक्ष्य है। मुख्य अन्तरायशून्य विश्रान्ति रूप होता है और दुःख अविश्रान्ति रूप। इमीति का पित्त आदि मास्य दार्शनिक रस का रजोवृत्ति का धम मानने हुए चावय को ही दुःख का प्राण मानते हैं। रसास्वात् के क्षणा म सट्टय का चित्त एकधन सवित्ति म विश्रान्त होना है अतएव सभी रस आनन्दरूप होते हैं।^२

उक्त मत भरत के टीकाकार अभिनवगुप्त का है। अभिनवगुप्त का सभी रसा की आनन्दरूपता का साग्रह स्थाप्या इमतिष्ठ करती पड़ी कि उनसे पूर्व कुछ रसा को दुःख रूप मानने की पद्धति भी चल पड़ा थी। कुछ रसा को दुःखामक सिद्ध करनेवाले आचार्यों ने अपने मत का आधार भरत के रस विवेचन को ही बनाया। भरत ने रसास्वाद को तुलना नानाव्यजनसम्पन्नमन्न से प्राप्त होनेवाले रसानास्वात् से करते हुए रसास्वात् और रसानास्वाद दोनों का फल सुमनस प्रशक एवं पुष्प के लिए हर्षादि का अनुभव माना है।^३

इसके अतिरिक्त भरत के स्थाप्यव रस के आधार पर भी स्थायी और रस म अभद मानन की परंपरा प्रचलित हुई। रस को सुख-दुःखामक मानन वाले आचार्यों ने कहा कि भरत जब हर्षादि कहने हैं तो वही आदि पक्ष ही से भिन्न दुःखामक अनुभव का वाचक है। क्योंकि स्थायी भावों को भरत ने उभय रूप माना है अत हर्षादि का

१ सवतो ह्यचमत्कारे जडत्व अधिकचमत्कारावेश एव कीयधीभामा सहृदयता उच्यत यस्यैव एतद भोगासगाभ्यासनिवेशितानतप्रहृक्कीयबद्धिनि हृदय तस्यैव सातिशय चमत्क्रिया।
रेनीरो नीली द एत्ये० एकम० अभि० पृ० ७३

२ सवामी सुखप्रधाना। स्वसविन्वयभाहूपत्यकधनस्य प्रकाशस्यानन्दसारवात्।
अन्तरायशून्यविश्रान्तिशरीरवात् सुखस्य। अविश्रान्तिरूपतश्च दुःखम्। तत एव कापिल
द लस्य चाचल्यमेव प्राणत्वेनोक्त रजोवृत्तित्वा चन्दभिरित्यानन्दरूपता मन्वषमानाम्।

अभिनवभारती भाग १ पृ० २८२
३ यथा हि नानाव्यजनसम्पन्न भुजाना रसानास्वादवर्ति सुधनस प्रकृषा हर्षादींश्चाधि
गच्छन्ति तथा नानाभावाभिनवव्यञ्जिताक चागस्त-वोपेतान म्यायिभावाानास्वादवर्ति
सुमनस प्रशका हर्षादिश्चाधिगच्छन्ति। तस्मात्प्राणरसा इयमिव्याख्याता।

अभिप्राय यह हुआ कि स्थायी के अनुसार वह आस्वाद हर्ष से विपरीत भी हो सकता है। इस व्याख्या का खंडन असम्भव नहीं। जिस दृष्टान्त का उपयोग भरत मुनि ने किया है, वही रस की आनन्दरूपता को सिद्ध करने के लिए पर्याप्त है। जिस भोजन का उदाहरण वे देते हैं उसका आस्वाद अप्रीतिकर या अरुचिकर होने का प्रश्न ही नहीं। भोजन के प्रसंग में हर्षादि से अभिप्राय हर्ष की सजातीय अनुभूतियों—परितोष, तृप्ति आदि से है; उसी प्रकार काव्य के संदर्भ में भी रसास्वाद का रूप आनन्दमय के अतिरिक्त और कुछ नहीं हो सकता।

रसों को सुख-दुःखात्मक मानने की भ्रान्ति का जन्म सम्भवतः हर्षादि प्रयोग से उतना नहीं हुआ जितना 'स्थाय्येव रसः' कहने से। इसके अतिरिक्त भी नाटक की स्वरूप-व्याख्या करते हुए जब भरत ने उसे लोकवृत्त का अनुकरण कहा और साथ ही यह भी कि जिस प्रकार लोक-स्वभाव सुख-दुःख समन्वित होता है, उसी प्रकार नाटक में उसका अभिनय किया जाता है।^१

यह सुख-दुःखात्मक लोक-स्वभावे नाटक में अभिनीत होकर किस प्रकार आनन्दप्रद बन जाता है, इस प्रक्रिया का स्पष्ट व्याख्यान करने की आवश्यकता सम्भवतः भरत मुनि ने नहीं समझी। इसलिए परवर्ती आचार्यों में रस को सुख-दुःखात्मक और एकान्त आनन्द-रूप माननेवाली दो परंपराएँ प्रचलित हुईं। उनमें मतभेद का आधार यही था कि एक परिपुष्ट स्थायी को ही रस मानती थी और दूसरी रस को स्थायी से विलक्षण स्वीकार करती थी।

पहली में दण्डी, वामन, लील्लट, श्रीशंकुक, सांख्यवादी, भोज और जैन आचार्य रामचन्द्र-गुणचन्द्र आते हैं। रस को केवल आनन्द-रूप माननेवाली परंपरा में—आनन्द-वर्धन, भट्टतोत, भट्टनायक, अभिनवगुप्त, मम्मट, हेमचन्द्र, विश्वनाथ, मधुसूदन सरस्वती एवं जगन्नाथ आते हैं।^२ इस विषय में प्रो० देशपाण्डे का मत है कि सुख-दुःखवादी परंपरा ध्वनि-सिद्धान्त को, अतएव व्यंजना-व्यापार को अस्वीकार कर लौकिक प्रमाणों की सहायता से ही रस की सुख-दुःखात्मकता सिद्ध करने का प्रयास करती है, जबकि ध्वनिवादी रस का भेदक लक्षण चर्चणा या आस्वाद्यता मानते हुए उसे 'स्थायिविलक्षण' स्वीकार करते हैं।^३

स्थायी व्यक्ति-संबद्ध है। सुख-दुःखवादी आचार्यों की मान्यता है कि इसी लौकिक स्थायी का परिपोष रस है और इसलिए रस भी लौकिक, परिणामतः सुख-दुःख-रूप है। इस समस्या का तर्कपुष्ट व्याख्यान शैव-परंपरा के आचार्यों ने किया और स्थापना की

^१ नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरात्मकम् ।
लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मयाकृतम् ॥
योऽयं स्वभावो लोकस्य सुखदुःखसमन्वितः ।
सोऽङ्ग गद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥

नाट्यशास्त्र, १११२, पृ० ११६

^२ ग० त्र्यं० देशपाण्डे, भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० ३३७, ३४०

^३ वही, पृ० ३४१

कि रस जो हृदयसंवाद आस्वाद है लौकिक भूमिका पर हाना हा नहीं। वस्तुतः रसिक रसिद सौक्यिक भूमिका का विगुणन नहीं करता तो वह रसविघ्न है। लौकिक-भृष्टि मुल-दुल मोहामक है प्रवृत्ति निवृत्ति रूप है एव व्यक्तिक-मबद्ध है। इसके विपरान्त रस साधारण्य मबद्ध है चित्त की विधायित्ति के कारण आनन्द रूप है। वह अपड आनन्दपनसवदन का ही आस्वाद है। कवि-भृष्टि ह्लादिकमयी है।

अभिनवगुप्त व तक में कवि-भृष्टि इसलिये आनन्दरूप है कि स्वात्मविधाति ही आस्वाद का स्वभाव है। वही आनन्दरूप है और कवि-स्वतन्त्रता की निदशक है।^१ काव्य रचना को अभिनवगुप्त अनन्य परतत्र मानते थे। उनके अनुसार आनन्द से उच्छलित कवि शक्ति स्वय ही अपना निमाण करती है।^२ जो काव्य-भृष्टि कवि की स्वतन्त्र इच्छा शक्ति का चमत्कारमय कैवली रूप है वह सहज आनन्दरूपिणी ही होगी। मजन-पक्ष म जो काव्य सहज आनन्द रूप है वही आस्वाद के रूप म भी कमे एकाग्र आनन्द रूप होना है इसकी व्याख्या करत हुए अभिनवगुप्त ने हृदय को स्पन्द शक्ति म युक्त स्वीकार किया है। यही स्पन्द शक्ति आनन्द शक्ति है। सहृदय का लक्षण व इसी आनन्द शक्ति की मानने है। मधुर गीत आदि क श्रवण में तथा चन्दनादि क स्पन् से तादस्थ्य का परिहार होकर हृदय की जो स्पन्दमान अत्रस्या होगी है उमी का आनन्द शक्ति कहत हैं जिसके कारण मगुप्य सहृदय कहलाता है।^३

काव्य क श्रवण क क्षणो म भी सहृदय की इसा आनन्दरूप स्पन् का अनुभव हाना है। जिनका तन्मयाभवन होकर दृष्टमान नहीं छूटना व अहृदय हैं।^४

प्रचलित मत है कि अभिनवगुप्त सभी रसा को आनन्द रूप मानते थे। विद्वाना न प्राय यह स्वीकार कर लिया है कि जब व रस का आनन्द रूप कहते हैं तो आनन्द मबधी उनकी अवधारणा सुखामक ही है। यह प्रश्न विचारणीय है। अभिनवगुप्त की दार्शनिक मायता के प्रकाश में इसकी व्याख्या कर्तावित् मभव है। अभिनवगुप्त न तत्रात्रोक्त म स्पष्ट किया है कि आनन्द शक्ति क स्पन् का बोध ही चमत्कार है और कवि और रसिक का हृदय-संवाद इस स्पन् या चमत्कार की भूमि पर ही होता है। कवि और रसिक दोनों क सदम में इस आनन्द शक्ति का आविष्कार काव्य तथा कलाओं की मौल्य भूमि पर होगा है। रस स्पन् या चमत्कार के कारतम्य से ही सौन्दर्य क अनुभव तथा सौन्दर्य वस्तु का भूय निश्चित किया जाता है।

^१ आनन्द स्वात्मत्रयम। स्वात्मविधातिस्वभावो ह्लादप्रधान्यात्।

ग० प्र० देश पाण्ड भारतीय साहित्य शास्त्रातील सौंदर्य-रूपना पृ० १७

^२ आनन्दोच्छलित शक्ति मुजन्म्यास्मानमात्मना । वही पृष्ठ १७

^३ तथा हि मधुरे गीत स्पर्शे वा चन्दनादिके

साध्यस्वविगमे यासौ हृदये स्पन्दमानता

आनन्दशक्ति तत्रोक्तान्यत सहृदयो जन । तत्रालोक ३।२१०

^४ येषा न तमयीभ्रान्तिस्ते देहादिनिमज्जनम।

अविदतो भनसर्विमानाम्बहृदया इति ॥ वहा ३।२४०

अभिनवगुप्त ने आनन्द की आठ कोटियाँ मानी हैं—प्रागानन्द, निजानन्द, निरानन्द, परानन्द, ब्रह्मानन्द, महानन्द, चिदानन्द और जगदानन्द । इनमें से चमत्कार की भूमिका वे प्रागानन्द को मानते हैं । आनन्द की इस भूमि पर पूर्णता का संस्पर्श होता है, पूर्णता में प्रवेश करने की ओर आकर्षण होता है, किन्तु प्रवेश नहीं हो पाता । प्रागानन्द आनन्दमय विश्व का प्रवेश-द्वार है । काव्य का रसास्वादन करते समय रसिक भी इसी चमत्कार-भूमि पर आरूढ़ होता है । इस अवस्था में देहवध छूट जाने के कारण निर्विघ्न सविन्मय प्रतीति होती है । इसी प्रकार रसावेश के क्षणों में सहृदय भी इसी चमत्कार-भूमि पर स्थित रह कर रसास्वाद करता है ।^१

यह बात ध्यान देने की है कि अभिनवगुप्त जहाँ इस आनन्द को ब्रह्मानन्द और लौकिक आनन्द से भिन्न मानते हैं वहाँ इसे चिदानन्द से भी पृथक् करते हैं, अर्थात् वे उसे विशुद्ध चित् का आस्वाद नहीं मानते । रस के प्रसंग में दुःखरूपता या सुखरूपता का प्रश्न ही नहीं उठता । सुख और दुःख लौकिक अनुभूतियों के वाचक शब्द हैं । इसीलिए आचार्यों ने रस के संदर्भ में जहाँ उसे अलौकिक कहा है वहाँ उसके लिए आनन्द शब्द का प्रयोग किया है । यह आनन्द लौकिक दुःख से जितना भिन्न है, उतना ही सुख से भी । रति की लौकिक अनुभूति और शृंगार-रस की अनुभूति से प्राप्त सुख और आनन्द के स्वरूप में निश्चय ही भेद है । इसलिए जहाँ वे सुख और दुःख का प्रश्न उठाते हैं वहाँ संदर्भ सहृदय के स्थायी भावों का होता है, और संभवतः इसी दृष्टि से उन्होंने निर्वेद के अतिरिक्त सभी स्थायी भावों के उभयात्मक स्वरूप का विवेचन किया है । किन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि अभिनवगुप्त के मन में इस प्रश्न को लेकर द्वन्द्व अवश्य था । वे सुखात्मक स्थायी भावों के आधार पर निष्पन्न रसों में सुख और दुःखात्मक से दुःख की अनुभूति स्वीकार नहीं करते । उन्होंने यह स्पष्ट कहा है कि शोक भी संवित् की चर्चणा के कारण निर्विघ्न विश्रान्ति-रूप होने से आनन्द-रूप होता है, और इसी प्रकार अन्य सभी रस भी ।^२ परन्तु उसी के साथ वे यह भी लगे हाथों कह देते हैं कि उपरंजक विषयो के कारण वीर रस के समान उनमें भी दुःख का स्पर्श रहता है । क्योंकि वह क्लेश सहिष्णुतादि-प्रधान होता है । इस प्रकार रति आदि में भी प्राधान्य होता है ।^३ एक ओर सभी रसों की आनन्दरूपता घोषित करते हुए भी आचार्य कदाचित् 'सर्वेऽमी सुखप्रधानाः' का साभिप्राय प्रयोग करते हैं । यहाँ 'सुख की प्रधानता' से तात्पर्य रस-विशेष में सुख के मात्राधिक्य से होता है, दुःख के सर्वथा निषेध से नहीं । वे उसे ब्रह्मास्वाद का समकक्षी तो मानते हैं, शुद्ध आत्मास्वाद नहीं, साथ ही उसे 'चिदानन्द' से भिन्न 'प्रागानन्द' कह कर शुद्ध चित् का आस्वाद भी नहीं मानते । इसलिए वह विशुद्ध आनन्द-रूप भी नहीं है । यह आनन्द चिद्-विशिष्ट भाव का आस्वाद है । ब्रह्मास्वाद या विशुद्ध आत्मास्वाद सच्चिदानन्द रूप होता है । रस सत् इसलिए नहीं है कि

१ ग० उ० देशपाण्डे : भारतीय साहित्य शास्त्रांतील सौन्दर्य-कल्पना, पृ० ३६

२ एकघनशोकसंविच्चर्चणेश्चिलोके स्त्रीलोकस्य हृदयविश्रान्तिरन्तरायशून्यविश्रान्तिशरीर-त्वात्..... इत्यानन्दरूपता सर्वरसानाम् । अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८२

३ किन्तुपरंजकविषयवशात्तेषामपि कटु किं नास्ति । स्पर्शां वीरस्य । स हि क्लेशसहिष्णुता-दिप्राण एव । एवं रत्यादीनां प्राधान्यम् । वही, पृ० २८२

वह नित्यातिथ्य है, चित् इसलिये नहीं कि वह चिद् विशिष्ट भाव है, अतएव उगसे प्राप्त आनन्द भी विशुद्ध आत्मास्वाद नहीं है। वह चिद् विशिष्ट भाव का—मविन् का आस्वाद है, जिसमें भाव के स्वरूप के अनुभार दुःख का अंश पित्रित रहता है।

प्रश्न उठता है कि भाव का यह अंश रसास्वाद के क्षण में आनन्द-रूप कैसे हो जाता है? इसका उत्तर है कि दुःखमय स्थायी भाव भी आस्वाद-रूप या स्वभा-रूप होकर सुखदायक हो जाते हैं। जीवन के प्रत्यक्ष दुःखमय अनुभव कला का विषय बन कर कैसे सुखदायक हो जाते हैं, इसके माध्य के लिए कवि काविदाग की विभिन्न पवित्रियों अप्रासंगिक न होगी

तयोद्यथाप्रार्थितमिन्द्रियार्थानसेदुषो सद्यस्त्विप्रवस्तु।

प्राप्तानि बुभुक्षामपि दग्धकैषु सचिन्त्यमानानि मुक्तायमुच्यते ॥^१

वे जाना उस भवन में इच्छानुसार विनास करते थे जिसमें वनवास के समय के चित्र टंग दूए थे। उन चित्रों का देखकर वनवास के दुःखों का स्मरण करके भी उन्हें सुख ही मिलता था।

अतः अभिनवगुप्त ने भी यही स्वीकार कर दिया है कि स्थायी भावों का, जो सामान्यतः सुख-दुःखमय होते हैं, काव्य में अत्यन्त आह्लादकारी मविन् की चर्चणा या आत्मास्वाद के रूप में सहृदय द्वारा भोग किया जाता है।^२

अभिनवगुप्त का यह मत परवर्ती आचार्यों में मम्मट, धनिष्-धनञ्जय, पटितराज आदि के द्वारा मान्य हुआ। पटितराज जगन्नाथ ने रमा की आनन्दरूपता के पक्ष में दो प्रमाण दिए १ धुनियम्मति, तथा २ सहृदय प्रत्यक्ष।^३ वद-वाक्य को तर्कीय रूप में ग्रहण कर प्रत्यक्ष को प्रमाण मानते हुए उन्होंने तर्क दिया कि यदि सहृदयानुभूति इस बात का प्रमाण है कि कर्ण रस प्रधान वाक्या से भी केवल सुख ही प्राप्त होता है, तब कर्ण के अनुरोध से कारण की कल्पना करते हुए यह भी मान लेना चाहिए कि जिस प्रकार वाक्य का लोकोत्तर व्यापार आह्लाद जनक होता है, उसी प्रकार दुःख-प्रतिबन्धक भी।^४

दुःख में सुख की उपलब्धि कैसे होती है इसकी व्याख्या करते हुए पटितराज ने इसी को अलौकिक वाक्य-व्यापार की महिमा कहा है जिसके द्वारा ज्ञान किए गए अरमणोप शोक आदि पदार्थ भी अलौकिक आनन्द उत्पन्न करते लगते हैं।^५ कहना न होगा कि यह अलौकिक व्यापार ध्यजना व्यापार है।

१ रघुवत्, १४।२४

२ विलम्बणाकारमुल्लुखादिचित्रवासानुवेद्योपनतहृद्यतातिशयसविच्छवणात्मना भुज्जे। अभिनवभारती, भाग १, पृ० २६०

३ 'रसो व स', 'रस होवाय साध्याऽऽनदीभवति'

इत्यादिभूति, सकलसहृदयप्रत्यक्ष चेति प्रमाणद्वयम्। रसमगाधर, प्रथम आनन्द, पृ० ६१

४ सत्यम्, शृंगारप्रधानकाव्येषु इव, कथनप्रधानकाव्येषुऽपि यदि केवलाह्लाद एव सहृदय-हृदयप्रमाणक, तदा कार्यानुरोधेन कारणस्य कल्पनीय-वाल्मीकीउत्तरव्यापारस्यैवाह्लादप्रयो-जकत्वमित्येव, तु लप्रतिबन्धकत्वमपि कल्पनीयम्। वही, पृ० १०६

५ अथ हि लोकोत्तरस्य वाक्यव्यापारस्य महिमा, परप्रयोऽह्लाद अरमणोपेय अथ शौकावय पदार्थो आह्लादमलौकिक जनयति। वही, पृ० १०६

सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप

सौन्दर्यानुभूति की अवधारणा

पाश्चात्य चिन्तन में कलास्पद के लिए 'सौन्दर्यानुभूति' संज्ञा प्रचलित है। जिन विचारकों ने 'सौन्दर्यानुभूति' संज्ञा का सूत्रपात किया है उनका यह विश्वास रहा है कि सौन्दर्य-शास्त्र की आधारभूत सामग्री कलाकृति नहीं बल्कि एक विशेष प्रकार के अनुभव है जो समस्त प्रकार की कलाकृतियों के साथ विशेष रूप से संबद्ध तो है, किन्तु जो अनिवार्यतः उनकी प्रतिग्राह्यता से उत्पन्न नहीं है। उदाहरण के लिए क्लाइव बेल का यह कथन : "सौन्दर्य-शास्त्र की समस्त प्रणालियों का आरंभ-विन्दु एक विलक्षण संवेग का वैयक्तिक अनुभव होना चाहिए। इस संवेग को जो वस्तुएँ उद्दीप्त करती हैं उन्हें हम कलाकृति कहते हैं।"^१ किन्तु यह सौन्दर्यानुभूति कलाकृति पर इतनी निर्भर है कि अनेक विचारकों को इसे सौन्दर्यशास्त्र का आरंभ-विन्दु मानने में आपत्ति है, यहाँ तक कि कुछ विद्वान इसकी सत्ता में भी संदेह करते हैं।^२ संभवतः इसी आशंका का उत्तर देते हुए कैरिट ने लिखा है कि "आत्मचिन्तन के द्वारा किसी अनुभव की कलात्मक प्रकृति के प्रमाणित हो जाने के बाद भी उस अनुभव को कलात्मक मानने से इन्कार करने का अर्थ है उस सामग्री की उपेक्षा करना जिसके आधार पर वह सिद्धान्त स्थापित है।"^३ किन्तु कठिनाई यह है कि ऐसी वस्तु आत्मचिन्तन के द्वारा प्रमाणित कैसे हो सकती है? यदि कोई यह कहना चाहता है कि सौन्दर्यानुभूति का अस्तित्व होना ही चाहिए क्योंकि उसके बिना सौन्दर्यशास्त्र एक डग आगे नहीं बढ़ सकता तो इसे कोरा आग्रह ही माना जाएगा। यदि कलात्मक अनुभूति की कलात्मकता किसी कृति के कलात्मक होने पर ही निर्भर है तो 'कलात्मक अनुभूति' से कला-चिन्तन को आरंभ करना कठिन है।

इसके अतिरिक्त 'अनुभव' शब्द भी निरापद नहीं है। अनुभव से सामान्यतः वह समझा जाता है जो कुछ किसी व्यक्ति के अन्दर घटित होता है। कलात्मक अनुभव केवल किसी चित्र का दिखलाया जाना ही नहीं है बल्कि अनुमानतः वह कुछ ऐसा है जो किसी कलाकृति का साक्षात्कार होने पर हमारे अंदर विशेष रूप से घटित होता है। किन्तु इससे भी यह स्पष्ट नहीं होता कि अंदर जो कुछ घटित होता है उसका कितना अंश इस 'कलात्मक अनुभव' में विद्यमान रहता है। यहाँ पर्याय-रूप में प्रायः 'संवेग' शब्द का प्रयोग किया जाता है। किन्तु 'संवेग' शब्द भी कम अस्पष्ट नहीं है। इसके विपरीत यदि सौन्दर्यानुभूति को सौन्दर्य-दर्शन से उत्पन्न होनेवाले रोमांच या कंपन का वाचक मान लें तो उसका महत्त्व ही घट जाएगा।

एक कठिनाई यह भी है कि सौन्दर्यानुभूति सदैव समान नहीं होती। विभिन्न कृतियाँ विभिन्न अनुभूतियों को जन्म देती हैं, फिर भी कुल मिला कर उनमें इतनी समानता

^१ आर्ट, पृ० ६

^२ एफ० ई० स्पार्शट : द स्ट्रक्चर ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० २६४

^३ इंट्रोडक्शन टू एस्थेटिक्स, पृ० १६

होती ही है कि उनके लिए सामूहिक रूप में एक सौन्दर्यालस्य शब्द का प्रयोग किया जा सके। किन्तु इस अन्वयगत ग्राहक के साथ ही रचयिता के भी अनुभवों की सम्मिलित करना ज़रूरी था कि कलाकृतियों का पहला ग्राहक प्रायः कभी होता है। जसा कि डॉ० आइ० ए० रिचर्ड्स ने कहा है कि किसी कविता का परिभाषित करने का एकमात्र ध्यावहारिक उपाय यही है कि अनुभवों के उस वर्ग का आधार बनाया जाए जो एक निश्चित मात्रा में अधिक किसी पात्र में भेद स्वीकार नहीं करता और प्रत्येक पात्र में थोड़ा बहुत परिवर्तित होने हुए भी एक परिनिष्ठित अनुभव में भिन्न नहीं होता। हम इस परिनिष्ठित अनुभव का स्वयं कवि के उस प्रामाणिक अनुभव के रूप में स्वीकार कर सकते हैं कि वह अपनी रचना के पूर्ण होने पर अनुसन्धित के द्वारा प्राप्त करता है।¹ किन्तु अस्पष्टता के बावजूद यह कथन इस सिद्धांत की ओर संकेत करता है कि सौन्दर्यालस्य का एक बहुत बड़ा भाग सृजन और ग्रहण के कार्यों का वाच्यमय रूप से परस्पर संबद्ध करने का प्रयास है। इस प्रकार प्रा० स्टुअर्ट हेम्पशायर के शब्दों में सौन्दर्यालस्य किंगी भी कलाकृति के आस्वादा का अनिवार्य अंग है किन्तु वह संपूर्ण आस्वाद नहीं है।²

एनीसिद्धा वाइकाम के अनुसार सौन्दर्यालस्य एक प्रतिघातपरक निर्माण है इसलिए अपने सर्वोत्तम रूप में वह एक आदेश रूप है जिस तक सभी ग्राहक पहुँचने का प्रयास करते हैं किन्तु जहाँ तक सम्भव या नो वे सभी नहीं पहुँचते या फिर कभी-कभी ही पहुँच पाते हैं। फिर भी वाइकाम के विचार से हम इस प्रतिघात की आवश्यकता है ताकि हम जीवन के अन्वय अनुभवों में विविध रूप में कला का समतल का प्रयास करते समय यह जान सकें कि हम किस विषय के बारे में बात कर रहे हैं।

किन्तु किसी कलाकृति से शुद्ध सौन्दर्यालस्य प्राप्त करने के लिए एक विशेष प्रकार की समकक्षा अपेक्षित है। कलाकृति में निहित एक उसके माध्यम में आनामिका होनेवाला अर्थ और मूल्य शीघ्र ही पूर्व प्रतिष्ठित संस्कृति के अन्वयगत संस्कारबद्ध हो जाते हैं और इस प्रकार प्रत्येक कलाकृति अपनी सृष्टि के उपरान्त संस्कृतिगत अर्थों एवं मूल्यों का अंग हो जाता है। इसलिए उसकी सौन्दर्यालस्य का ग्रहण कभी भी शुद्ध नहीं होता। अस्तु कलाकृति के रूप में जो सौन्दर्यालस्य की अवधि में ग्रहण होता है और उस रूप में जो पराश्रय रूप में संस्कृति को समृद्ध करता है अंतर करना अत्यंत आवश्यक होता है। वाइकाम के अनुसार यद्यपि सौन्दर्यालस्य के लिए कलाकृति के इस शुद्ध और निरपेक्ष रूप का पृथक्करण आवश्यक है। जहाँ इन अनुपयोगों से मुक्त होकर कलाकृति स्वयंमूल्य रूप में आह्वान के सम्मुख उपस्थित होती है तभी वह अकमक अवधान (इट्रान्जिक्टिव अटेंशन) का विषय होती है।³

सौन्दर्यालस्य की प्रमाण मीमांसा

सौन्दर्यालस्य का स्वरूप क्या है? इस प्रश्न का उत्तर देने में पहला यह स्पष्ट करना आवश्यक है कि सौन्दर्यालस्य की आनन्दों का साधन क्या है? यदि हम अपने अनुभव

¹ प्रिंसिपल्स ऑफ सिट्टरी क्रिटिसिज्म, पृ० २२६-२७

² थॉट एण्ड ऐक्शन, पृ० २६४

³ क्रिएशन एण्ड रिस्क्रिबरी, भूमिका, पृ० १०

के आधार पर किन्नी कलाकृति के कलात्मक प्रभाव का विवरण प्रस्तुत करते हैं तो उसकी प्राभाणिकता क्या है ? इसी प्रकार यदि हम दूसरे ग्राहकों के कलात्मक अनुभवों के आधार पर सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप निरूपित करते हैं तो भी इस प्रश्न का उत्तर देना पड़ेगा कि उन परकीय अनुभवों को जानने का साधन या विधि क्या है ? दूसरे शब्दों में सौन्दर्यानुभूति की तत्त्व-मीमांसा उसकी प्रमाण-मीमांसा से अविच्छिन्न रूप से जुड़ी हुई है ।

सौन्दर्यशास्त्र में इन प्रश्न पर दो दृष्टियों से विचार किया गया है । एक दृष्टि दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्र की है जिसके अनुसार कलाकृतियों के ग्रहण-आस्वादन का कार्य अत्यंत प्राचीन काल में होता आ रहा है इसलिए सौन्दर्यानुभूति-विषयक तथ्यों या सूचनाओं को कमी नहीं है । यदि इन विषय में कुछ उलसन या अस्पष्टता है, तो इसलिए नहीं कि सौन्दर्यानुभूति के बारे में हमारी जानकारी कम है, बल्कि इसलिए कि कलाकृति संबंधी वार्ता और कलाकृति की वार्ता नववी वार्ता के बीच इतना परस्पर विरोधी साहित्य एकत्र हो गया है कि धैर्यपूर्वक उनके तार्किक विश्लेषण की अत्यंत आवश्यकता है । इस वर्ग के विचारकों के अनुसार सौन्दर्यानुभूति का प्रश्न नितान्त 'दार्शनिक' अथवा 'तार्किक' है और इसी विधि से उसका समाधान पाया जा सकता है । यदि विटगेन्स्टाइन से एक रूपक उधार लेकर कहे तो "सौन्दर्यानुभूति का विषय एक ऐसा प्राचीन शहर है जिसकी गलियाँ तंग और चक्करदार हैं लेकिन हम उन्हें अच्छी तरह जानते हैं; फिर भी यदि कोई दूसरा आदमी अपनी जानकारी के लिए हमसे उनका नक्शा बना देते या वर्णन करने के लिए कहे तो हम अक्सर उलझन में पड़ जाते हैं ।" इसलिए दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्रियों के अनुसार सौन्दर्यानुभूति का प्रश्न अवधारणाओं एवं परिभाषाओं के 'स्पष्टीकरण' से सुबोध बनाया जा सकता है ।

इसके विपरीत दूसरी दृष्टि मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र की है, जिसके अनुसार सौन्दर्यानुभूति का प्रश्न अनुभवक्षेत्रीय है, अथवा मनोवैज्ञानिक है । मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्रियों की धारणा है कि विभिन्न कलाकृतियों के संदर्भ में अनेक ग्राहकों की कलात्मक प्रतिक्रियाओं की निश्चित जानकारी के बिना सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप-निरूपण कोरा कल्पनाविलास या झूठ अनुमान मात्र है । जिस प्रकार प्रायोगिक मनोविज्ञान की सहायता से विभिन्न प्राणियों एवं व्यक्तियों के 'व्यवहारों' एवं 'आचरणों' का ठोस अध्ययन करके निष्कर्ष निकाला जाता है, उसी प्रकार विभिन्न ग्राहकों की कलात्मक प्रतिक्रियाओं के अध्ययन से प्राप्त तथ्यों के आधार पर सौन्दर्यानुभूति के सामान्य रूप का निश्चय किया जा सकता है । इस धारणा के अनुसार कुछ मनोवैज्ञानिकों ने प्रयोग भी किए हैं । फ्रेचनर^१ ने अपने प्रयोगों का विवरण 'कला का मनोविज्ञान' तथा 'मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र' नाम से प्रकाशित किया; और एडवर्ड बुलो^२ ने 'सौन्दर्यशास्त्र और मनोविज्ञान का संबंध' शीर्षक शोध-निबंध के अंतर्गत अपने प्रयोगों का विवरण प्रस्तुत किया है ।

इन कार्यों की उपलब्धि और सीमा पर विचार करते हुए मनरो वियर्ड्स्ले ने लिखा

^१ Vorschule der Aesthetik, 1876

^२ 'द रिलेशन ऑफ़ एस्थेटिक्स टु साइकॉलोजी', ब्रिटिश जर्नल ऑफ़ साइकॉलोजी,

है कि "सौन्दर्यानुभूति का प्रश्न विश्वय ही अनुभवश्रेणीय है, इसलिए प्रयोग-शरीक्षण की अपेक्षा रखता है, इस दिशा में कुछ प्रयोग किए भी गए हैं किन्तु अब भी सौन्दर्यानुभूति विषयक बहुत-सी बातें रहस्यपूर्ण ही बनी हुई हैं। फिर भी कुछ लोगों के गहन आत्म निरीक्षण से ऐसे सामान्य निष्कर्ष तो उपलब्ध हैं ही जिनके बारे में हम पर्याप्त आश्वासन हा मकते हैं और हमसे तो यदि कोई चाह तो स्वयं अपने अनुभव में उनकी परीक्षा भी कर सकता है।"¹

परन्तु द्वियद्धर्म के इस आश्वामन की दुबलता तत्काल ही इस तथ्य से उदघाटित हो जाती है कि उनके छ सौ पृष्ठावाले विशाल ग्रंथ में सौन्दर्यानुभूति को केवल चार पृष्ठ प्राप्त हो सके हैं। यदि शायोगिर मनोविज्ञान में प्राप्त तथ्य सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप के बारे में निश्चिन्त रूप में नई जानकारी देने में समर्थ हैं, तो लेखक ने स्वयं उनका उपयोग करना आवश्यक क्यों नहीं समझा ?

वर्दाचिन इसी अमर्गत को देखते हुए आज डिक्की में 'मनोवैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र' के लम्बे चौड़े दावे की नि मारना सिद्ध करते हुए स्थापित किया है कि सौन्दर्यानुभूति मनोविज्ञान का विषय नहीं, बल्कि कलाशास्त्र का विषय है और सौन्दर्यानुभूति की जिन विशेषताओं को मनोविज्ञानवेत्ता मनोवैज्ञानिक शब्दावली में निरूपित करते हैं उन्हीं बिना किसी कठिनाई के परंपरा प्राप्त कलाशास्त्रीय नियमों एवं मन्त्रों के द्वारा ध्वन्य किया जा सकता है। उदाहरण के लिए एडवर्ड थुनो का 'मानसिक अन्तराल' का सुप्रसिद्ध सिद्धांत लिया जा सकता है। जॉर्ज डिक्की के अनुसार, कलावस्तु के पहलू अथवा आस्वाद में मानसिक दूरी जैसी कोई मनोवैज्ञानिक घटना घटित नहीं होती, क्योंकि मनोविज्ञान में ऐसी कोई मानसिक दशा नहीं है जिसे किसी को गुजरना पड़े। डिक्की के विचार में जब दशक कलावस्तु को अपने से दूर रखता है तो कला के एक नियम का निवाह मान करता है और वह नियम वही सीधा है 'देखो, सुनो और जो भी करो किन्तु कलाकृति में भाग लेने का प्रयास न करो।' इस नियम में निहित भाव यह है कि कलाकृति अपने-आप में पूर्ण रहे। यदि कलाकृति स्वयं पूर्ण है तो दशक का किसी तथ्य या नाटक में स्वयं भाग लेकर उसे पूर्णतर करने का प्रयास या तो व्यर्थ है, या हानिकर। इसी तरह किसी चित्र में स्वयं दशक का अपनी ओर से कुछ जोड़ना भी अनावश्यक है। वस्तुतः दूरी और अनासक्ति जैसे शब्द एक अतिरिक्त कठिनाई यह भी उत्पन्न करते हैं कि कोई याहक कलाकृति में एक ही भाव आसक्त और अनासक्त दोनों कैसे हो सकता है ? इसलिए ऐसा नहीं है कि हम कलाकृति में निस्वयं या अपमूर्त होते हैं, बल्कि कला के स्वयं अपने नियमों के द्वारा हम उसमें वारित होते हैं। इसी दृष्टि में कलाकृति के समुचित ग्रहण के लिए चित्र एक निश्चित दूरी पर रखे जाने हैं और नाटक का रंगमंच दशको में एक निश्चित दूरी और ऊँचाई पर निर्मित होता है। इस प्रकार एडवर्ड थुनो मनोवैज्ञानिक भाषा में जिसे 'मानसिक अन्तराल' कहते हैं, वह सौन्दर्यशास्त्र की भाषा में सौन्दर्यशास्त्रीय कारण है। इस प्रकार मनोवैज्ञानिक शब्दावली सौन्दर्यानुभूति के लिए अनावश्यक ही नहीं, भ्रामक और हानिकर भी है।²

1 एफ्येडिक्स, पृ० १२७

2 जॉर्ज डिक्की 'इस साइकॉलोजी रिलेटेड टू एफ्येडिक्स', द फिनांसियल रिव्यू, जुलाई १९६०

सौन्दर्यानुभूति : सामान्य और विशिष्ट

जिस प्रकार सभी कलाओं में निहित कतिपय सामान्य तत्त्वों के आधार पर 'सौन्दर्य' नामक एक चरम तत्त्व का वर्णन किया जाता है, उसी प्रकार कलाओं की ग्रहणशीलता पर विचार करते हुए सौन्दर्यानुभूति का विवेचन भी एक चरम इकाई के रूप में होता है। इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति को भी एक अखंड अविभाज्य परम सत्ता का रूप प्राप्त हो चला है। यदि एक ओर क्रोचे ने सभी कलाओं को एक अखंड अभिव्यंजना के रूप में प्रतिष्ठित करके कला-जगत में किसी भी प्रकार के वर्गीकरण के प्रयास के लिए द्वार बंद कर दिया, तो दूसरी ओर ड्यूई भी सभी कलाओं में निहित एक सामान्य तत्त्व पर बल देते हुए यही कहते हैं कि "कुछ ऐसी सामान्य स्थितियाँ हैं जिनके बिना वह अनुभव संभव नहीं है।"^१

दार्शनिक सौन्दर्यशास्त्र के इस ऊहापोह के समानान्तर प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में भी एक ऐसी सामान्य सौन्दर्यानुभूति को प्रतिष्ठित करने के वैज्ञानिक प्रयास हुए हैं। हार्वर्ड विश्वविद्यालय के गणितज्ञ प्रो० जी० डी० विर्कोफ ने 'सौन्दर्यशास्त्रीय मानक' (एस्थेटिक मेजर) नामक ग्रंथ में एक संगीतात्मक गुण के आधार पर सभी कलाओं में प्राप्त सामान्य विशेषता को गणितीय समीकरणों में निबद्ध करने का प्रयास किया है। परन्तु इस 'मानक' के द्वारा उन्होंने एडगर एलेन पो की कविताओं को जो ऊँचा स्थान दिया है उससे इस पद्धति की सीमा स्पष्ट हो जाती है। ऐसे सौन्दर्यशास्त्रीय मानक से किसी साहित्यिक कृति की वह कलात्मक विशेषता जो अन्य कलाओं से मिलती-जुलती है, भले ही उद्घाटित हो जाए किन्तु वह 'साहित्यिक' विशेषता, जिसके कारण कोई कृति अपना विशिष्ट मूल्य रखती है, अलक्षित ही रह जाती है। स्पष्ट है कि सौन्दर्यानुभूति का यह मानक अपर्याप्त है, साथ ही सौन्दर्यानुभूति का परिचय देने की यह सामान्यमुखी प्रवृत्ति भी विशेष उपयोगी नहीं है।

निःसंदेह संपूर्ण कलात्मक सृजन-व्यापार की तरह उसके भावन एवं ग्रहण में भी एक सामान्य वाचक तत्त्व होता है, किन्तु केवल वही तक रुक जाने से आस्वाद एवं मूल्यांकन संबंधी चिन्तन का विकास अवरुद्ध हो जाएगा। हम अपने व्यावहारिक अनुभव से भी जानते हैं कि सभी कलाओं का प्रभाव एक-सा नहीं पड़ता। उदाहरण के लिए एक ही कलाकार विलियम ब्लेक की कविताएँ मन पर वही प्रभाव नहीं डालती, जो प्रभाव उनके चित्र डालते हैं। इसी तरह सुप्रसिद्ध कलाकार माइकेल एंजेलो द्वारा निर्मित मूर्तियाँ एवं चित्र उनके सौन्दर्यों से सर्वथा भिन्न प्रभाव छोड़ते हैं। इसलिए सौन्दर्यशास्त्रियों तथा साहित्यशास्त्रियों के बीच क्रमशः अब यह धारणा हो चली है कि माध्यम-भेद से कलाओं की सौन्दर्यानुभूति में भी भेद होता है। लगभग एक ही विषय की कविता और चित्रकला के कलात्मक प्रभावों का अनुभवपरक विश्लेषण किया जाए तो कदाचित् यही निष्कर्ष निकलेगा कि दोनों की सौन्दर्यानुभूति पर्याप्त भिन्न है।

वस्तुतः कला का 'माध्यम' एक शिल्पगत बाधा-मात्र नहीं है, जिस पर विजय प्राप्त करके ही कोई कलाकार अपने व्यक्तित्व की अभीष्ट अभिव्यक्ति कर सके; कला-माध्यम

^१ आर्ट एज एक्सपेरिमेंस, पृ० २१२

परपरा प्रश्न एक ऐसा पूर्वस्था तत्व है जो कलाकार की आभाभिर्व्यक्ति को नियंत्रित करता है। किसी कलाकार के मानस में कलाईति सामाज्य मनोवेगों के रूप में नयी प्रकृतियों का सामग्रियों के रूप में जन्म लेता है और यह ता स्पष्ट है कि उस मूल माध्यम का अपना विशिष्ट इतिहास होता है जो प्रायः अथ माध्यम से पर्याप्त भिन्न होता है।¹

सौन्दर्यानुभूति यदि कोई अस्पष्ट वायवी प्रभाव मान ली है वल्लि कलाकृति विश्व में दुर्लभतम प्रकार का एक निश्चित कलात्मक प्रभाव है ता प्रत्येक कला प्रकार का ही नया कि न प्रत्येक कलाईति द्वारा निष्पन्न सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप भी विशिष्ट होता चाहिए। जसा कि प्रा० रस वेनेक² ने कहा है—किसी संगीत में प्राप्त आनन्द कोइ सामाज्य आनन्द या कुछ विशिष्टतायुक्त आनन्द नहीं होता बल्कि उस संगीत रचना के राग-वध से पनी भाति मजबूत एक अनुभूति मवेग विश्व होता है। इसलिए यदि किसी प्राक् के चित्त में स्थित नो कलाओं के समानान्तर प्रभावों के बीच मवेगमक समानता निम्नित करने का प्रयास किया जा जाए तो उसकी जाति-पडनाल असम्भव है और इस प्रकार हमारे सौन्दर्यानुभूति मन्त्रणा ज्ञान में कोई वृद्धि भी नये नो सक्या।

इसा दर्शित स कुछ विचारकों ने सौन्दर्यानुभूति का एक प्रमुख विषयता के वाचक शब्द अनुचितन या कण्टम्प्लेशन की भ्रमात्मक मान कर योग देने का प्रस्ताव किया है। इस मन्त्र में हतरी विडम्बने³ ने कहा है कि किसी मूर्ति या चित्र के ध्यान करने की बात का ज्ञान ता स्वाभाविक है किन्तु यदि कोई किसी उपयोग या मन्त्रणा के ध्यान करने का बात कहें तो अटपटा लगता है। स्पष्ट है कि उपन्यास या महाकाव्य पढा जाता है जबकि मूर्ति और चित्र देख जाते हैं और श्रवण की म दोनो क्रियाएँ इतनी भिन्न हैं कि एक ही शब्द ध्यान के द्वारा इन दोनो की कलात्मक अनुभव घोषित करना नामक है।

निष्कर्ष यह कि कलाओं में प्राप्त हानवली अनुभूति के लिए पश्चिम में प्रचलित सौन्दर्यानुभूति (एस्थेटिक एक्मपेरिणस) मन्त्रा की उपयुक्तता विचार्यम्ब है। आधुनिक विचारक इस मन्त्रा की पूर्ववर्ती प्रययवाणी चित्तन का अवशय मान कर आज के कलात्मक अनुसंधानों के आलाक में योग्य समझते हैं। इसलिये आधुनिक सौन्दर्यासत्र में एस्थेटिक एक्मपेरिणस के स्थान पर प्रायः एस्थेटिक एन्टिडूड⁴ शब्द का प्रयोग किया जाता है। फिर भी जसा कि प्रा० वॉजिल सी० एल्डिच ने हाल ही में प्रकाशित एक ट एस्थेटिक एक्मपेरिणस⁵ शीर्षक निबंध में कहा है प्राचीन एवं अपर्याप्त हान हुए भी एस्थेटिक एक्मपेरिणस नामक सौन्दर्यासत्रीय मन्त्रा परपरा के द्वारा इतना प्रथम-मन्त्रा प्राप्त कर चुकी है कि आज भी उपयोगी प्रमाणित हो सकती है। अतः वह त्याज्य नहीं है।

1 रेने वेनेक एण्ड आस्टिन वारेन ध्योरी आफ लिटरेचर प० १२६

2 वही पृ० १२८

3 'साय नोटस कन्सर्निंग द एस्थेटिक एण्ड द कानिस्टिब द जेनल आफ एस्थेटिक एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म जिल्ड १० न० १९५५

4 द जेनल आफ एस्थेटिक एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म जिल्ड २४ अंक ३ १९६६

सौन्दर्यानुभूति और सामान्य अनुभव

सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप-निर्धारण की दिशा में जो प्रश्न सबसे पहले उठाया गया है, वह यह है कि सामान्य जीवन-अनुभव से सौन्दर्यानुभूति कितनी भिन्न अथवा अभिन्न है। इस प्रश्न को महत्त्व कदाचित् इसलिए अधिक मिला कि कला को लोक से विच्छिन्न या सर्वथा असंपृक्त करके देखनेवाले मनीषियों ने जब इस अनुभव को भी सर्वथा विलक्षण, लोक-भिन्न, स्वतःपूर्ण स्वीकार किया, तो जीवन के लिए कला की उपयोगिता संदेहास्पद हो गई। परिणामतः मनोविज्ञान का आधार लेकर प्रकृतवादी चिन्तकों ने जीवन से कला का संबंध स्थापित करते हुए कलानुभूति को जीवनानुभूति का अंग सिद्ध करने का प्रयत्न किया। इस आग्रह के कारण कालान्तर में उनका मत आलोचना का विषय बना और इस प्रकार यह चिन्तन-क्रम सतत वर्द्धमान रहा। इस प्रकार पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्यानुभूति और जीवनानुभूति के पारस्परिक संबंध पर दो चिन्तन-परंपराएँ प्राप्त होती हैं : रूपवादी और प्रकृतवादी। रूपवादी परंपरा के समर्थ प्रतिष्ठापक काण्ट है और प्रकृतवादी परंपरा के जॉन ड्यूई।

रूपवादी व्याख्या : काण्ट

कलानुभूति को प्रत्यक्ष जीवनानुभूति से सर्वथा विलक्षण और असंपृक्त माननेवाले मनीषियों में पहला उल्लेखनीय मत काण्ट का है। काण्ट को पश्चिम में रूपवादी चिन्ताधारा का जनक स्वीकार किया जाता है। उनका सौन्दर्य-सिद्धान्त सुन्दर वस्तुओं के अनुभवपरक अध्ययन की उपज नहीं है। काण्ट का रूपवाद उनकी दो मान्यताओं का सहज प्रतिफलन है : १. सौन्दर्य की प्रयोजनहीन प्रयोजनीयता (परपजिवनेस विदाउट पर्पज) के रूप में व्याख्या, और २. मुक्त अथवा शुद्ध सौन्दर्य तथा आश्रित या अनुवद्ध सौन्दर्य में भेद-निरूपण। 'प्रयोजनहीन प्रयोजनीयता' में भासित होनेवाले विरोध को काण्ट ने इस प्रकार समझाया कि सौन्दर्य किसी वस्तु में प्रयोजनीयता का वह 'रूप' विशेष है जो किसी अन्य प्रयोजन के उपस्थापन से भिन्न रूप में ग्रहण किया जाए।^१ कला निष्प्रयोजन इस अर्थ में होती है कि किसी फूल या प्रकृति-चित्र का प्रयोजन अपने सौन्दर्य का आस्वादन कराना भी नहीं होता और सप्रयोजन इस अर्थ में कि वह अपने रूप-गुण से कल्पना और बोध के मध्य एक प्रकार का निर्वध सामरस्य स्थापित करती है जिसके अंतर्गत कल्पना के द्वारा ऐन्द्रिय संवेदन संश्लिष्ट होते हैं और बोध के द्वारा ज्ञान व्यवस्थित होता है। सौन्दर्य उक्त सामरस्य की सिद्धि केवल अपने रूप के माध्यम से करता है। इसलिए "आस्वाद के स्वरूप-निर्णय का एकमात्र और मूल आधार वस्तु का रूप होता है।"^२

सौन्दर्यानुभूति के निमित्त कला में विषयवस्तु को वे सर्वथा अप्रासंगिक मानते थे, और इस प्रकार काण्ट ने विषयवस्तु और रूपाकार के मध्य—जो सृजन और आस्वाद दोनों

१ The form of purposiveness in an object so far as it is perceived apart from the presentation of a purpose. *Critique of Judgment*.

२ The sole foundation of the judgment of Taste is the Form of Finality of an object. *Ibid.*, p. 62.

दृष्टियां से एक अविभाज्य इकाई है—एक सार्द उदात्त रूप ही। सौंदर्यानुभूति की दृष्टि से एक और सुंदर बस्तुओं में निहित ऐंद्रिय आवरण महत्त्वहीन हो जाता है और दूसरी ओर उद्देश्य और प्रयोजन। महत्त्व होता है तो केवल रूपाकार और मधुरता का।

वाण्ट न वाक्यात्मभूति की भावना के धरात्मक म भिन्न चलना और वाच-वृत्ति के मध्य सम्पर्कता के रूप में स्वीकार किया जिसे जाघार कलावृत्ति का रूप विषयम या मन्थान होता है उमका विषय या कथ्य नहीं।

उपयुक्त सिद्धांत की परिमीमा स्पष्ट है। क्या किसी कलावृत्ति के रूप मात्र को उमक विषय—अनवस्तु में पृथक् करके देता जा सकता है? कविता के क्षेत्र में यह विभाजन और भा दुष्कर है। वस्तु जो रूप परम्परा इस प्रकार अनुबद्ध रहत हैं कि काव्य एव मधुरित इकाई के रूप में भावना का विषय होता है। ऐसी स्थिति में रूप को विषय से अलग करके देखना सौंदर्यानुभूति का समृद्धि का घनता का अपहरण करना है। वाण्ट न सम्भव स्वयं अनुभव कर लिया होगा कि उनकी परिभाषा व्यवहार में अत्यंत सजुचित है। उन उन्होंने मोक्ष के दो ढंग करके उनमें भेद किया—१. मुक्त या शुद्ध सौंदर्य, जिसकी अभिव्यक्ति के संबंध में वस्तु की अवधारणा नहीं होती २. आश्रित या अनुबद्ध सौंदर्य जिसमें वस्तु ही नहीं बल्कि वस्तु के आदग रूप की भी अवधारणा होती है।

वाण्ट के इस सिद्धांत को स्वीकार करने से सौंदर्यानुभूति से भाव-सत्त्व का पूणत वृद्धिकार हो जाता है और वह भाव रूपवाद तक परिमीमित रह जाती है। किन्तु वाक्य से बौद्धिक लक्ष्य का निवेश करत हैं। उनके अनुसार वाक्यगत सौंदर्य अनुबद्ध सौंदर्य होत हुए भी अर्थ इसीलिए है कि वह आध्यात्मिक दृष्टि से सौंदर्य के शुद्ध रूपों से अधिक समृद्ध होता है। वह सौंदर्य सबंधी विचारों को मूल रूप देता है और सौंदर्य सबंधी विचारों से वाण्ट का तात्पर्य मस्तिष्क में वर्तमान उन बौद्धिक आवेगों से है जिनकी सही अभिव्यक्ति मध्य के माध्यम से सम्भव है। मनोवेग और आवरण आम्वाद को दूषित करत है और सौंदर्यानुभूति की दृष्टि से पूणत अप्रामाणिक है। ऐसा उन्होंने अग्रत स्पष्ट और दुष्ट शब्दों में कहा है।

वाण्ट ने सौंदर्यानुभूति की चर्चा न की हो ऐसा नहीं है। किन्तु उनके अनुसार यह भावना केवल आनंद (प्लेजर) है जो कलावृत्ति के आस्वात्तन के क्षणों में भावक की मन स्थिति की छानक है। परंतु भाव और अव्यात्म की दृष्टि से किसी समृद्ध कविता का पढ़ने समय पाठक के मन में हनिवालों भाव शबन्ता से इसका कोई संबंध नहीं। वाक्यास्वाद की सौवात्मकता का निषय कैसे किया जा सकता है? कला और काय का भावना अनुभूति के धरात्मक से सत्रया असंपृक्त या भिन्न भूमि पर कैसे हो सकता है? सौंदर्यशास्त्र की जटिल समस्या तो इस आम्वाद के स्वरूप निर्धारण और व्याख्या की ही है। प्रश्न यह है कि ऐसे बौद्धिक अनुभवों का ऋण या उनमें अभिन्न माना जाए अथवा नाक भिन्न और यदि यह अनुभव तोर भिन्न है तो इसकी स्वरूप व्याख्या किस रूप में की जाए?

वाण्ट ने एक अनिवाद का विरोध दूम्ने अनिवाद से किया। पश्चिमी चिन्ताधारा में प्रमश भावुकतावाद एक ऐसा रूप धारण कर रहा था जिसमें सौंदर्य को उम तत्त्व का

पर्याय मान लिया गया था जो भावनाओं को उद्दीप्त करे। निश्चय ही इस प्रकार की भावुकता किसी विवेकसम्मत और सुसंबद्ध चिन्तन-पद्धति का आधार नहीं हो सकती। रोमानी भावुकता में सौन्दर्यानुभूति का समीकरण एक प्रकार के भावावेश या भाव-ज्वार से कर दिया गया था। इस अतिवाद के विरोध में काण्ट ने दूसरे अतिवाद को जन्म दिया। वे भूल गए कि ऐन्द्रिय और भाव-संवेदनों से सर्वथा असंपृक्त केवल रूप के आस्वाद का कोई अर्थ नहीं होता।

क्लाइव वेल और रोजर फ्राइ

क्लाइव वेल और रोजर फ्राइ ने काण्ट के रूपवाद को अतिरेक की सीमा तक ले जाकर सौन्दर्यानुभूति को जीवन के अनुभवों से सर्वथा विच्छिन्न रूप में प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया। परंतु क्लाइव वेल ने आगे बढ़ कर यह स्थापना की कि "किसी भी कलाकृति में प्रतिदर्शक तत्त्व अहितकर हो या न हो, अप्रासंगिक अवश्य होता है क्योंकि कलाकृति के आस्वादन के लिए जीवनगत विचारों और प्रसंगों का ज्ञान, लौकिक अनुभूतियों से परिचय, यहाँ तक कि किसी रूप में भी लौकिक जीवन का संसर्ग अनिवार्य नहीं है।"^१

उपर्युक्त मान्यता के अनुसार कला के लिए जीवन सर्वथा अप्रासंगिक है। जब वे कहते हैं कि कलास्वाद के लिए लौकिक अनुभूतियों से परिचय सर्वथा निरर्थक है, तो उनका उद्देश्य कला के लिए अनुभूति-मात्र का प्रत्याख्यान करना नहीं है। उनका उद्देश्य कलानुभूति को लौकिक अनुभव से सर्वथा विलक्षण, व्यक्तिगत और विशिष्ट घोषित करना है। "सौन्दर्यशास्त्र की सभी पद्धतियों में चिन्तन का आरंभिक बिन्दु अनिवार्यतः किसी विशिष्ट संवेदन का व्यक्तिगत अनुभव होता है।"^२

परंतु इस अनुभूति का उद्बोधन कलाकृति के रूप से ही संभव होता है। अतएव कलाकृति के लिए 'सार्थक रूप' (सिग्निफिकेट फॉर्म) का महत्त्व असंदिग्ध है। 'सार्थक रूप' को वे सभी कलाकृतियों की सामान्य विशेषता स्वीकार करते थे। प्रायः जैसा कि क्लाइव वेल के आलोचकों ने संकेत किया है, उनकी परिभाषा वर्तुलावृत्ति से दूषित है। 'सार्थक रूप' वह है जो सर्वथा अनन्य अनुभूति को उद्बुद्ध करे और अनन्य अनुभूति वह है जो 'सार्थक रूप' से उद्बुद्ध हो। इस प्रकार सार्थक रूप और अद्वितीय अनुभूति की स्थिति प्रवर्तित वृत्त के सदृश है जिससे मुक्ति का एकमात्र उपाय कला को जीवन से संबद्ध रूप में ग्रहण करना है। परंतु क्लाइव वेल के मत की सबसे बड़ी परिसीमा यही है कि वे कला-जगत के सघन और विशिष्ट महत्त्व को जीवनगत महत्त्व से पूर्णतः असंबद्ध मानते हैं। परिणामतः कला-संबंधी इस स्थिति को स्वीकार करने में प्रत्यक्ष रूप से दो बाधाएँ आती हैं—१. सार्थकता का प्रश्न मूल्यों से जुड़ा रहता है, अतः जब कलागत सार्थकता को जीवनगत सार्थकता से काट कर अलग किया जाता है तो हमारे पास उसके मूल्यांकन के

^१ The representative element in a work of art may or may not be harmful; always it is irrelevant. For, to appreciate a work of art we need bring with us nothing from life, no knowledge of its ideas and affairs, no familiarity with its emotions. *Art*, p. 25.

^२ The starting point for all systems of aesthetics must be the personal experience of a peculiar emotion. *Ibid.*, p. 6.

साधन नहीं रहते। २ सौन्दर्यानुभूति एक मग्नियष्ट अनुभव है अतः जब कलादेव बेल सौन्दर्यानुभूति की चर्चा इन मग्नियष्ट तत्त्वा से निम्न सरतः और विभिन्न अनुभव के रूप में करने हैं तो कला निर्माण में मग्नियष्ट विविध तत्त्वा की व्याख्या नहीं होनी। सौन्दर्यानुभूति में अन्तर्निहित सूक्ष्म विविधताओं की व्याख्या का अवकाश नहीं रहता और इस प्रकार की पूजा निरर्थक स्थिति ध्यावन्तारिक आलोचना को संवत्सा पशु बना देती है।

स्मरणीय है कि कलादेव बेल और रोजर फ्राइ ने अपने सिद्धांतों का निर्माण चित्र कला के सदर्भ में किया था जिनमें पढ़ने से ही प्रतिरूपण वाले तत्त्वा का निपट करके असूतता की प्रवृत्ति का उत्पन्न होना था। शब्द कविता और कविता की संगीतात्मक अवधारणा प्रकृत सिद्धांतों की हिमायत साहित्य के क्षेत्र में इसी एकात्मिक रूपवाद की प्रतिच्छाया है। कलादेव बेल को यह निरपेक्ष मायता साहित्य में प्राप्त होना अनुभवों का विरुद्ध पड़ती है इसीलिए उन्होंने साहित्य को अशुद्ध कला प्रारंभ दिया है। उनके शब्दों में इस विषय में हम सभी महमन हैं कि साहित्य में बहुत-कुछ ऐसा भी होता है जो शुद्ध सौन्दर्यमूलक नहीं होता और जो बुद्धिमत्त्व एवं कल्पनाप्राप्त होता है जिस एक शिक्षण प्रद रूप ही नहीं बल्कि कोई साधारण व्यक्ति भी समझ सकता है।^१

जीवन के तथ्या और विचारों में मुक्त होने का कारण कुछ कलाका का शुद्ध और कला के सर्वाधिकार सुरक्षित भ्रम में जीवन मूल्यों के प्रवेश के कारण कुछ कलाका का अशुद्ध घोषित करने का प्रयास करने लाग करत हैं जो अपने अनुभवों को एकात्मिक भाव बोध के ठाम दर्शने के अंतर्गत मघटित करने में संवत्सा असमर्थ है। जीवनानुभूत अनुभवों का जीवन सदर्भ की प्रासंगिकता का बहिष्कार करके रूपवाद कला को निर्वाक कर देता है और सौन्दर्य सिद्धांत को अपग छोड़ देता है।

प्रकृतजाही व्याख्या

आइए १० रिचर्ड स जीवनानुभव और सौन्दर्यानुभूति के बीच बढती हुई खाई से चिन्तित होकर बीसवीं शती के आरंभ तक आत आत प्रकृतजाही विचारकों का एक ऐसा ङग खड़ा हो गया जिनमें कला और जीवन के मध्य उत्पन्न इस खाई को पारने का साग्रह प्रयास किया और इस प्रकार कलागत सदर्भों को एक बार जीवनगत सदर्भों में जोड़ दिया। इन चिन्तकों में सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण मन आइए १० रिचर्ड स का है।

रिचर्ड स ने सामान्य जीवनानुभूति और सौन्दर्यानुभूति में गुणात्मक भेद का संवत्सा निपट किया। रिचर्ड स ने अपने मत की स्थापना कलावादी चिन्तकों के विरोध में की। ब्रैडल ने अपने प्रसिद्ध निबंध पाएट्री फार पोएट्रीज में स काव्य-मृष्टि को संवत्सा स्वल्प और स्वायत्त प्रतिपादित किया था। इसके खंडन में रिचर्ड स ने काव्य-जगत और वास्तविक जगत में अन्धेद निरूपण किया। उन्होंने जिन कलागत मूल्यों की स्थापना की

^१ We all agree that there is in literature an immense amount of stuff which is not purely aesthetic which is cognitive and suggestive which an intelligent bourgeois can understand as well as any one else

^२ The Difference of Literature of Literature New Republic
Nov 29 1922 Quoted by Morris Weitz in Philosophy of Art, p 9

उनका आधार मनोविज्ञान था, स्वरूप परिमाणात्मक था, और इन मूल्यों के अनुसार कलात्मक अनुभूति और जीवनगत अनुभूति में भेद करने की आवश्यकता न थी। वे अनुभव का मूल्य उसकी समीकरण-क्षमता पर निर्भर मानते थे। जिस अनुभव में मानव-मन के जितने अधिक मनोवेगों के समीकरण की सामर्थ्य होगी, वह उतना ही मूल्यवान माना जाएगा।

रिचर्ड्स ने इस मान्यता का उन्मूलन करने का प्रयत्न किया कि सौन्दर्यानुभूति में एक विशिष्ट प्रकार की बौद्धिक क्रिया वर्तमान रहती है। उनकी पुस्तक के दूसरे अध्याय का शीर्षक 'सौन्दर्य की छायास्थिति' (The Phantom Aesthetic State) इसका प्रमाण है। वे स्वीकार करते हैं कि यह मान्यता उस वायवी चिन्तन का दाय है जो किसी समय 'सत्यं शिवं और सुन्दरम्' के रूप में प्रचलित था।

रिचर्ड्स ने इस भेद को अनावश्यक तूल देने के कारण कुछ विचारकों ने सौन्दर्यानुभूति को लोकोत्तर और अतीन्द्रिय अनुभवों से संबद्ध कर दिया। इसलिए इस प्रश्न को भाव-वादियों के अर्ध-रहस्यवाद और आध्यात्मिक शब्दजाल के कुहासे से निकाल कर रिचर्ड्स ने सौन्दर्यशास्त्र का बड़ा भारी उपकार किया। कलावादियों ने जीवन और कला के मध्य किसी भी प्रकार के संबन्ध का निषेध किया था किन्तु रिचर्ड्स इस भ्रान्त धारणा के खिलाफ जेहाद चलाने के उत्साह में दूसरे छोर पर चले गए। उन्होंने सामान्य अनुभूति और सौन्दर्यानुभूति के बीच किसी भेदक विशेषता का निषेध करते हुए कहा कि इस ढंग से इस प्रश्न पर विचार करने से कविता और जीवन दो विरोधी छोरों पर स्थित हो जाते हैं। जबकि "काव्य-जगत का सत्य किसी अर्थ में शेष सृष्टि से भिन्न नहीं होता। उसके कोई अन्य लोक-भिन्न नियम या विशेषताएँ भी नहीं होती।" कलात्मक अनुभव को जीवन के सामान्य अनुभवों के सदृश प्रतिपादित करते हुए उन्होंने एक अन्य स्थल पर कहा कि "जब हम किसी चित्र को देखते हैं या किसी कविता को पढ़ते हैं अथवा संगीत सुनते हैं, तो हम गैलरी की ओर जाने से या सुबह कपड़े पहनने से नितान्त भिन्न प्रकार का कोई काम नहीं करते।"

विचारों की स्पष्टता और स्पष्टवादिता के वावजूद आइ० ए० रिचर्ड्स की मान्यताओं में समझौते का स्वर स्पष्ट है। उन्होंने घटकों की संबन्ध-योजना के आधार पर सौन्दर्यानुभूति को अन्य अनुभूतियों से भिन्न माना। यही नहीं उन्होंने सौन्दर्यानुभूति को सामान्य अनुभवों की एक अधिक विकसित अवस्था और 'ललित संघटना' स्वीकार किया है।

अनुभूतियों के मूल्यांकन के लिए यदि उनके परिमाणात्मक मूल्य को स्वीकार भी कर लिया जाए तो भी निरंतर परिमाणात्मक वृद्धि का प्रतिफलन अनुभूति के गुणात्मक परिवर्तन में होता है। यद्यपि यह जानना सहज संभव नहीं है कि कपड़े पहनते समय हमारे कितने मनोवेग सक्रिय रहते हैं तथा किसी नाटक को पढ़ते समय कितने? तथापि जैसे-जैसे इन मनोवेगों की संख्या बढ़ती जाती है और इनकी संघटना सूक्ष्म से सूक्ष्मतर होती जाती है, एक स्थिति ऐसी आती है जबकि भोक्ता की समग्र चेतना का गुणात्मक रूपान्तरण हो जाता है।

रिचर्ड्स के 'सवेग-संतुलन' सिद्धान्त से एक बार ऐसा प्रतीत होता है कि वे

सौन्दर्यानुभूति के एक विषय परिमंडल को मानवीय आभव क्षत्र के व्यापक परिवेश के अंतर्गत सीमाबद्ध करना चाहते हैं परन्तु इस निष्कर्ष को उनके दो वक्तव्य नकार देते हैं। एक ओर तो वे विवक्षित करते हैं कि सवेग-संतुलन कायनर और कला-गतर वस्तुओं से भी सम्बन्ध हो सकता है। दूसरी ओर वे सवेग-संतुलन को कलाकृति के वस्तुगत गुणा एव रूपाकार से संबद्ध करना अस्वीकार करते हैं।^१

आलोचना-काय में शब्द प्रभावविषयकता और अस्मिच्छता को प्रथम देन के अनिश्चित इस सिद्धान्त के अनुसार कविता विनिर्भय हो जाता है। जिनका स्थान कोई भी दूसरा वस्तु ले सकती है। सौन्दर्यानुभूति के सप्रपण-व्यापार में आ० ए० रिचर्ड्स ने निवयविक्रमिता निष्पक्षता अनामकित आदि तन्मया का महत्त्व पहचानते हैं किन्तु वे सप्रपण के मूल्य से इनका मन्थ नहीं मानते थे। अर्थात् यह ता मानते थे कि कलाकृति के आस्वाद के लिए व्यक्तिगत हृदि से निस्संगता और अलगव सहायक हैं परन्तु वे यह नहीं मानते थे कि उसके उद्वेगप्रकृति का निगम करने के लिए अर्थात् मूल्य निर्धारण के लिए उपयुक्त गुणा की मायकता है।^२

वस्तुतः रिचर्ड्स सामान्य वस्तु और कलावस्तु में भेद मानते हैं। अनएव सामान्य वस्तु और कलावस्तु के बोध में भी उन्होंने अंतर किया।

उत्पत्ति-देकर अपनी बात को स्पष्ट करते हुए उन्होंने कहा कि रसज्ञान में अमितीत रूप या हृया के दृश्य का वाद्य प्रथम जीवन में घटित हुआ घटना के बोध से सवधा भिन्न रूप में सवेगा की संहिति करणा क्योंकि अनुभूति के विषय के मन्थ में यह जान होत ही कि वह कलावस्तु है हमारी प्रतिक्रिया तत्काल परिवर्तित हो जाणगी और तब उस वस्तु के प्रति निष्पक्षता निष्पक्षता निर्वैयविकता आदि का बोध हमारे सवेगों की संहिति सवधा भिन्न रूप में करेगा।

प्रश्न उठता है कि जीवन बोध और कला वाद्य में इस अंतर का स्वरूप क्या है? तथा इनमें निष्पक्ष सवेगा की संहिति में भी भेद है अथवा नहीं? रिचर्ड्स ने उन दोनो अनुभूतियों में भूत प्रकार का प्रकृति का भेद नना माना। ये दोनो अनुभूतियाँ सजाताय हैं विजातीय नहीं। कवल विषय या वस्तु भेद से दोनो का बाह्य रूप बल जाता है। यद्यपि उन्होंने स्पष्ट शब्दों में ऐसा कहा नहीं किन्तु अय प्रथम में उनके द्वारा की गई रूपापनाजा के आधार पर यह कहा जा सकता है कि यह भेद दो रूपों में सम्भव है— १. परिमाण की दृष्टि से अर्थात् एक अनुभूति में दूसरी की अपक्षा अधिक मनोबैगा का समीकरण होता है। २. प्रतिमान या समीकरण की विधि की दृष्टि से अर्थात् सौन्दर्यानुभूति में अधिक और विविध सवेगा का समीकरण होने से समीकरण विधि सामान्यानुभव की अपेक्षा कदाचित् अधिक जटिल और सभ्रिष्ट होती है।

रिचर्ड्स की सौन्दर्यानुभूति सवधी मायता की सीमात्रा की ओर तत्काल ही सौन्दर्यानुभूति एव साहित्य समालोचना का स्थान गया। उनमें प्रसिद्ध सौन्दर्यानुभूति एलिमिओ वाइयास की आलोचना विषय रूप से उल्लेखनीय है।

^१ प्रिंसिपल्स पृ० २४८

^२ वही पृ० २४८-४९

१. सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप-विवेचन की दिशा में रिचर्ड्स द्वारा प्रस्तुत आवेगों के 'संयोजन' की अवधारणा निश्चय ही सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में महत्त्वपूर्ण देन है, किन्तु इस अवधारणा की सबसे बड़ी दुर्बलता यह है कि संपूर्ण विवेचन अति सामान्य है। कही भी रिचर्ड्स ने किसी कलाकृति का ठोस उदाहरण देकर यह स्पष्ट करने की आवश्यकता नहीं समझी कि आवेगों का संयोजन किस प्रकार होता है। कोई रचना-विशेष किन-किन और कितने आवेगों का संयोजन करती है और फिर उस संयोजन की प्रक्रिया क्या होती है, यह तथ्य रिचर्ड्स के विवेचन से स्पष्ट नहीं होता। इस प्रकार उन्होंने जिस बात के लिए अपने पूर्ववर्ती सौन्दर्यशास्त्रियों की आलोचना की है, वे स्वयं भी लगभग उसी आलोचना के शिकार हो जाते हैं।

सामान्य सिद्धान्त के रूप में तो त्रासदी से निष्पन्न सौन्दर्यानुभूति में करुणा और भय के संयोजन की बात स्वयं अरस्तू भी सहस्रों वर्ष पहले कह चुके थे, अतः इतनी लम्बी अवधि के उपरान्त उसी बात को दोहराने की कोई सार्थकता नहीं। आवश्यकता तो इस बात की थी कि जिस मनोविज्ञान के आधार पर वैज्ञानिक सौन्दर्यशास्त्र के पुनर्निर्माण की बात स्वयं रिचर्ड्स करते हैं, उसके आधार पर ठोस उदाहरणों के द्वारा विविध आवेगों के संयोजन का व्यौरा दिया जाए और विडम्बना यह है कि मनोविज्ञानवेत्ता रिचर्ड्स ने यही कार्य नहीं किया।

२. रिचर्ड्स ने यह कहा कि "जिन विरोधी आवेगों के संयोजन से ऐसी सौन्दर्यानुभूति उत्पन्न होती है प्रायशः उसका विश्लेषण नहीं किया जा सकता।"^१ इतना ही नहीं इससे भी आगे बढ़ कर बार-बार उन्होंने यह स्वीकार किया है कि "मनोविज्ञान अभी इस अवस्था तक विकसित नहीं हुआ है कि आवेगों और वृत्तियों (एटीट्यूड्स) के बारे में निश्चित रूप से कुछ कहा जा सके।"^२ जिस मनोविज्ञान के आधार पर रिचर्ड्स आवेगों के संयोजन का स्थापत्य खड़ा करते हैं, वह स्वयं ही जब इतना अविकसित है तो आवेगों के संयोजन का सिद्धान्त निराधार हो जाता है। पुनः उस सौन्दर्यानुभूति को अविश्लेष्य मान कर रिचर्ड्स ने पुराने प्रत्ययवादियों की तरह सौन्दर्यानुभूति को गूँगे का गुड़ बना दिया है। रिचर्ड्स की यह मान्यता एक प्रकार के अनाख्येयवाद को जन्म देती है जो बौद्धिक विवेचन और विश्लेषण के मार्ग को अवरुद्ध करती है, अतः सर्वथा अग्राह्य है।

३. 'आवेगों के संयोजन' वाली अवधारणा की एक परिसीमा यह भी है कि यह सभी कलाकृतियों की सौन्दर्यानुभूति के संबंध में लागू नहीं होती। संयोजन की चर्चा नीत्सो ने भी की है, और उनके निम्नलिखित उद्धरण से स्पष्ट है कि रिचर्ड्स ने लगभग नीत्सो के ही शब्दों को थोड़े हेर-फेर के साथ दोहरा दिया है :

"विरोधों का परिहार हो जाता है। इस प्रकार विरोधों की विजय में ही शक्ति के सर्वोच्च उपलक्षण की अभिव्यक्ति होती है; और यह अभिव्यक्ति किसी प्रकार के तनाव की अनुभूति के बिना ही संपन्न होती है; उग्रता की आवश्यकता नहीं

^१ प्रिसिपल्स, पृ० २५०

^२ वही, पृ० ५०, ८६, ८६, आदि।

रह जाती। प्रत्येक वस्तु समर्पित विनयावनत होती है और वह भी एक सहज गरिमा के साथ।^१

स्थिति यह है कि नीलग न यह विक्षयता केवल एक प्रकार की कला की सौंदर्यानुभूति के सदृश निरूपित की है जिसे उसने अपोरोवादी कहा है। नीलों के अनुसार इससे भिन्न एक अर्थ प्रकार की कलाकृतियाँ होती हैं जिनसे उत्पन्न होनेवाली सौंदर्यानुभूति उपनामूनक और विधाभकारी होती है। उन कलाकृतियों को नीलों ने 'डायोनीसी' कहा है। इससे इतना तो स्पष्ट है ही कि आवगा व मयोजन के अतगत सभी प्रकार की सौंदर्यानुभूतियाँ नहीं जानी और इस प्रकार रिचर्ड्स की आवेगा के सयोजन वाली अवधारणा में अव्याप्ति दोष है। विवरणात्मक सौन्दर्यशास्त्र की नवीनतम शोधा से भी क्रमशः यह प्रमाणित हो चला है कि एक सौंदर्यानुभूति नाम की कोई चीज नहीं होनी बल्कि अनेक सौंदर्यानुभूतियाँ होती हैं जिन्हें अप्रजी म (बराइटीज ऑफ एस्थेटिक एक्स पोरिएम) कहना उपयुक्त समझा जाता है। रिचर्ड्स के सिद्धान्त की सीमा यह है कि सौंदर्यानुभूति की एकता में भिन्नता जैसा तथ्य उनसे अलक्षित रह गया।

४ रिचर्ड्स की कला के सामाजिक महत्त्व संबंधी धारणा सौंदर्यानुभूति के अतनिहित मूल्य पर उतनी आगारित नहीं है जितनी उन प्रभावों पर जो आवगा का मयाजन हमारे दैनिक जीवन पर डालता है। इस प्रकार रिचर्ड्स की दृष्टि में सौंदर्यानुभूति साधन मात्र है—किमी अर्थ साध्य का। एक प्रकार से यह सिद्धांत ड्यूई के इसट्रु मण्टिज्म अर्थात् साधनवाद् के दाया से युक्त है।

५ सौंदर्यानुभूति का स्वरूप स्पष्ट करत हुए रिचर्ड्स ने केवल मनोवैज्ञानिक प्रभावों को ही द्रष्टव्य माना है जिसके कारण कलाकृति की वस्तुगत विक्षयता समाप्त हो जाती है। यदि स्वयं किसी कलाकृति में ऐसी वस्तुगत विक्षयता नहीं है जिसके आधार पर सौंदर्यानुभूति का विवरण दिया जा सके और कलाकृति का अस्तित्व केवल घाह्व के ऊपर पडनवाले शारीरिक मानसिक प्रभावा में ही निक्षिप्त है तो सौंदर्यानुभूति संबंधी यह मारी अवधारणा विमसाट और विपरस्ल द्वारा निरूपित अर्पाक्टव फैंसेसी के अतगत जा जानी है। रिचर्ड्स की इस धारणा का स्पष्ट विवरण श्री सी० के० ओगडन के सहयोग में लिखित सौंदर्यशास्त्र के आधार नामक पुस्तक के रिमनलिखित उद्धरण में द्रष्टव्य है

ममय में आनवाला ज्ञात तो यही है कि कलाकृति में कोई एक विक्षयता होनी चाहिए जिसके कारण हम उसे कलाकृति के रूप में पहचानते हैं किन्तु इस धारणा के विरुद्ध कुछ बहुत ही प्रबल कारण हैं। यह स्पष्ट है कि जब हम सौंदर्यानुभूति का अनुभव करते हैं तब जो कुछ चर्चित होता है उसके विवरण के दो भाग होत हैं एक तो आवेगा और दूसरे कृतियाँ में सयोजन और उनकी कुछ विशिष्ट क्षणिक अवस्थिति में निहित एक नवी मनोवैज्ञानिक कथा होनी है जो कुछ तो हमारे वानावरण से निर्धारित होती है और कुछ

^१ इ विल टु पावर, पृ० २४५ न०३ (वाइबास द्वारा किएगान एण्ड डिस्कवरी, पृ० २११ पर उद्धृत)

हमारे तात्कालिक व्यतीत इतिहास से । दूसरी ओर कलाकृति का भौतिक-शारीरिक प्रभाव होता है, जो उत्तेजना और तात्कालिक ऐन्द्रिय प्रभावों के रूप में परिलक्षित होता है।”^१

इस उद्धरण से स्पष्ट है कि रिचर्ड्स कलाकृति के वस्तुगत सौन्दर्य के बारे में पूर्णतः आश्वस्त नहीं है और वे कलात्मक सौन्दर्य को जीवन-अनुभवों के स्तर पर उतारने के प्रयास में नितान्त शारीरिक प्रतिक्रियाओं की स्थूल स्थिति में निःशेष कर देते हैं ।

जॉन ड्यूई : आई० ए० रिचर्ड्स के समान ही जॉन ड्यूई भी, प्रायः एक ही प्रकार के कारणों से, काव्यानुभूति को जीवनानुभूति का ही अंग स्वीकार करते हैं । वे भी सौन्दर्यानुभूति को जीवनानुभव का बढ़ाव मानते हैं । रिचर्ड्स ने कहा है कि सौन्दर्यानुभूति केवल साधारण अनुभवों का उत्तर विकास और चारुतर संघटना है और ड्यूई ने माना कि कलाकृति साधारण जीवन में प्राप्त गुणों को मात्र तीव्रतर और उच्चतर करती है ।^२ ड्यूई के अनुसार जीवन विविध अनुभवों का एक निरंतर प्रवाह है । सामान्य अनुभवों और सौन्दर्यानुभूति में अभिन्नता इस अर्थ में है कि दोनों एक ही जीवन-प्रवाह के अंग हैं; भेद इस अर्थ में है कि सौन्दर्यानुभव जीवनानुभव का एक अधिक चारु, सूक्ष्म और ललित रूप है ।

प्रकृतवादी चिन्तक कला और जीवन में अद्वैत की स्थिति के समर्थक हैं । अर्थात् दोनों अनुभूतियों में वे मूल प्रकृति का, जाति का भेद नहीं मानते । यह कहना कदाचित् गलत न होगा कि सौन्दर्यानुभूति को वे जीवनानुभूति ही मानते हैं—यद्यपि एक विशेष प्रकार की । फिर भी सौन्दर्यानुभूति के इस वैशिष्ट्य को उन्होंने यथासंभव स्पष्ट किया है ।

ड्यूई स्वीकार करते थे कि कला भी एक अनुभव है परंतु जैसा मेल्विन रेडर ने कहा है : “कला का उद्देश्य सामान्य जीवन की अपेक्षा अनुभवों को अधिक सार्थक, अधिक संबद्ध, अधिक जीवंत रूप में संयोजित करना है । कला का अनुभव इस प्रकार अधिक संहित और पूर्ण होता है क्योंकि उसमें प्राणियों के बोध, भावदशा, आवेग और क्रियाओं का संयोग होता है ।” ड्यूई कलानुभूति को एक अधिक सश्लिष्ट अनुभव मानते थे, क्योंकि उसमें किसी एक मनःशक्ति, भाव या कल्पना की प्रभुता नहीं होती बल्कि अनेक मनो-वैज्ञानिक तत्त्व घुले-मिले रहते हैं ।

जीवन और कला में अद्वैत का प्रतिपादन ड्यूई ने इस विश्वास के आधार पर किया कि कोई भी अनुभव सर्वाधिक संतोषप्रद तब होता है जब उसमें साधन और साध्य परस्पर अनुप्रविष्ट रहते हैं और अनुभव के इस शिखर पर पहुँचने पर ही कला अनुभूति हो जाती है । अर्थात् जीवन के वे अनुभव जिनमें विविध मनःशक्तियों का संश्लेष होता है, जिनमें साधन और साध्य परस्पर अनुविद्ध रहते हैं, जिनका रूप विश्रान्तिमय होता है—कलात्मक होते हैं ।

जीवन के किसी भी अनुभव में जहाँ परितुष्टि और पूर्णता का बोध हो, सौन्दर्य तत्त्व वर्तमान रहता है, और यह तभी संभव है जब अनुभव-विशेष में सक्रिय साधन उचित

^१ द फ़ाउन्डेशन्स ऑफ़ एस्थेटिक्स, पृ० ६३

^२ आर्ट एज एक्सपीरिएन्स, पृ० ११

रूप में समाकर्तित है। अर्थात् हमारे अनुभव किशुल्ल होते हैं। हम वस्तुओं का अनुभव करते हैं पर इस रूप में नहीं कि वे एक विशिष्ट पूर्णानुभव के रूप में स्थापित हो जाए। इस असंबन्धना के बोध के लिए कभी बाह्य बोधाए कारण होती हैं कभी आन्तरिक।

हमके विपरीत कुछ अनुभव एसे होते हैं जब अनुभूत वस्तु तुष्टि की भूमि प्राप्त करती है और तभी यह अनुभव अपने आन्तरिक रूप में सन्ति और अनुभव के सामान्य प्रवाह में अन्य अनुभवा से सीमांकित होता है।^१ जीवन का कोई भी क्षण व्यापार जब इस रूप में संपन्न होता है कि वह मत्तोपन्न हो और उसकी समाप्ति पर विराम का बोध न होकर जगता का बोध हो तब ऐसा अनुभव ही पूर्ण होता है और उसमें विशिष्ट्य का गुण एवं स्वतः पूर्णता का बोध अलनिहित रहता है। वस्तुतः तभी वह अनुभव होता है।^२

इस प्रकार ड्यूई ने जीवन के समग्र अनुभवा में भावात्मक गुण की स्थापना स्वीकार की है। यहाँ तक कि चिन्तन में अनुभव में भी वे सौन्दर्य-तत्त्व स्वीकार करते हैं। सौन्दर्यानुभूति के जानेवाले अनुभवा से उसमें केवल उपादाना का अंतर होता है। स्वयं इस अनुभव में तुष्टिकर भावात्मक गुण होता है क्योंकि उसमें व्यवस्थित और संगठित गतिशीलता द्वारा संपन्न अलगठन और तृप्ति निहित रहती है।^३

अलगठन के बिना वे बौद्धिक अनुभव मात्र को अपूर्ण मानते हैं और यह अलगठन सौन्दर्यानुभूति का अनिवार्य तत्त्व है। इस अर्थ में सौन्दर्य-तत्त्व प्रत्येक अनुभव में वर्तमान रहता है। अतः बौद्धिक अनुभव का सौन्दर्यानुभूति से पूर्णतः पृथक् इसलिए नहीं किया जा सकता कि बौद्धिक अनुभव में भाव अपनी पूर्ति के लिए उक्त सौन्दर्य-तत्त्व का होना आवश्यक है।^४

ड्यूई ने व्यावहारिक और बौद्धिक अनुभवों का चित्रण प्रस्तुत करके यह सिद्ध किया कि ऐसी अनुभूतियाँ से जिनमें बौद्धिकता या व्यावहारिकता की प्रभुता रहती है सौन्दर्यानुभूति का कोई विरोध नहीं है। बल्कि कोई भी अनुभव बिना सौन्दर्य गुण के संगठित नहीं हो पाता।^५ वे सौन्दर्यानुभूति का किसी भी अन्य सिद्धि सामान्यतः पूर्ण अनुभव से तत्प मानते हैं। सौन्दर्यानुभव का विरोध में व्यावहारिक से है न बौद्धिक से। वस्तुतः उसका विरोध साधारण से है।^६

जिसे ड्यूई ने बार-बार पूर्ण और संगठित अनुभूति कहा है उसे यह विणपना देनी चाहिए गुण भावात्मकता है। भाव वस्तुतः जब महत्त्वपूर्ण होते हैं तो वे ऐसे विशिष्ट अनुभव के गुण होते हैं जो गतिमान और परिवर्तनशील हैं। अनुभव भावात्मक होता है परन्तु उसमें भाव नाम की पृथक् वस्तु नहीं होती।^७ ड्यूई के अनुसार संपूर्ण सौन्दर्य बोध में

^१ आउट एंड एक्सपीरिएंस पृ० ३५

^२ वही पृ० ३५

^३ वही पृ० ३८

^४ वही पृ० ३८

^५ वही पृ० ४०

^६ वही पृ० ४०

^७ वही पृ० ४२

आवेग का तत्त्व होता है। फिर भी जब हम इस आवेग से पराभूत हो जाते हैं, जैसा कि अतिशय क्रोध, भय, ईर्ष्या आदि में, तब वह अनुभव निश्चित रूप से सौन्दर्येतर होता है।^१

ड्यूई ने सौन्दर्य-बोध की ग्रहण-प्रक्रिया की व्याख्या विस्तार से की है। किन्तु सौन्दर्य-वस्तु की ग्रहणशीलता विना प्रयास के संभव नहीं होती। यह भी एक प्रक्रिया है जिसके अंतर्गत अवग्राही चेष्टाओं की शृंखला होती है, और इन सबकी परिणति वस्तुगत तुष्टि में होती है। अन्यथा, वह अवबोध नहीं बल्कि अभिज्ञान मात्र होता है और इन दोनों में बहुत अंतर है। अभिज्ञान भी एक प्रकार का अवबोध ही है किन्तु ऐसा अवबोध जो स्वतंत्र विकास का अवसर प्राप्त करने से पूर्व स्तंभित हो गया हो। अभिज्ञान में अवबोध-क्रिया का आरंभ मात्र ही होता है, किन्तु यह आरंभ अभिज्ञात वस्तु के पूर्ण अवबोध के विकास में सहायक नहीं होने पाता।^२

सौन्दर्य-बोध एक प्रकार की पुनर्रचना है जिसमें चेतना जीवंत और प्रत्यग्र हो उठती है।^३ सौन्दर्य-बोध में एक नैरतर्य वर्तमान रहता है। सौन्दर्य-बोध की क्रिया तरंग-धर्मी होती है और संपूर्ण शरीर में तरंग-प्रवाह की गति से अग्रसर होती है। इसलिए यह बोध संवेग से संयुक्त दर्शन या श्रवण नहीं है, बल्कि सौन्दर्य-बोध जगानेवाली वस्तु या दृश्य आद्यन्त भाव से परिव्याप्त रहती है।^४

सौन्दर्य-बोध के लिए समर्पण आवश्यक है किन्तु इसका यथेष्ट समर्पण तभी संभव होता है जब यह क्रिया नियंत्रित होने के साथ ही तीव्र भी हो।^५ सौन्दर्य-बोध ग्रहण के लिए शक्ति का वहिर्गमन है अन्तःस्तंभन नहीं।^६

इस प्रकार ड्यूई यह स्वीकार करते थे कि सौन्दर्य-बोध एक प्रकार का सह-प्रयास है जिसमें बोध के विषय के प्रति लक्ष्य के समान ग्राहक का प्रयत्न भी बोध के निमित्त अपेक्षित है। यह एक प्रकार की भावयित्री प्रतिभा है, रचनाकार की कारयित्री प्रतिभा के प्रत्युत्तर में जिसकी वर्तमानता अनिवार्य है। विषयी की संपूर्ण सत्ता एवं विषय के बीच निरंतर क्रिया-प्रतिक्रिया के बिना विषय का सम्यक् बोध नहीं होता और सौन्दर्य-बोध तो विल्कुल नहीं।^७

सौन्दर्य-बोध को ड्यूई एक प्रकार का पुनर्सृजन मानते हैं। बोध-ग्रहण के लिए ग्राहक का अपने अनुभवों को रचनात्मक रूप देना आवश्यक है। मूल रचनाकार जिन अनुभवों से होकर गुजरा है, उनके समकक्ष संघटकों का, ग्राहक की उस रचना में भी समावेश होना चाहिए।^८ पुनर्सृजन के बिना कोई भी वस्तु कलावस्तु के रूप में बोधगम्य

१ आर्ट एज एक्सपीरिएन्स, पृ० ४६

२ वही, पृ० ५२

३ वही, पृ० ५३

४ वही, पृ० ५३

५ वही, पृ० ५३

६ वही, पृ० ५३

७ वही, पृ० ५४

८ वही, पृ० ५४

नहीं होती। जिस प्रकार कलाकार अपनी रचि के अनुसार सरलीकरण, स्पष्टीकरण एवं संक्षेपण आदि करता है, उसी प्रकार ग्राहक के लिए भी अपनी रचि और दृष्टि के अनुसार उम्मी प्रक्रिया से गुजरना आवश्यक है। जो सार्यक है उसे चुन निखालन का कार्य दोनों ही का करना पड़ता है। अनुभूत संपूर्ण के बीच बिचारे हुए व्योरो को एकत्र करने का कार्य दोनों ही के लिए बरणीय है, जिसे इयूई ने 'कम्प्रिहेंशन इन इट्म मिटरन सिग्निकिबेन्त' कहा है और जो एक प्रकार का 'संकेतशृंख' या 'वाच्य-बोध' कहा जाएगा।^१

सौन्दर्य-बोध को जीवितानुभव से अभिन्न मानने के कारण इयूई की रचनापनाओ में कहीं-कहीं विरोध परिदृष्टित होता है। एक ओर सौन्दर्य-बोध को जीवितानुभव का उच्चतर और तीव्रतर रूप मान कर उहान अभेद में भेद-निरूपण किया, अर्थात् दोनों में प्रकृत्या भेद न मानने हुए स्वरोय या र्णात्मक भेद स्वीकार किया। दूसरी ओर सौन्दर्यानुभूति का जीवन के अधिकाधिक निकट और उसका अग सिद्ध करने के प्रयत्न में उहोंने उसे किसी भी सहित, पूण, तुष्टिकर अनुभव का पर्याय मान लिया और इस प्रकार उपर्युक्त गुण सौन्दर्यानुभूति के लक्षण बन गए। क्याकि इस प्रकार के अनुभव जीवन में अन्यत्र भी सम्भव हैं, इसलिए इयूई को उन सभी में सौन्दर्य-भक्त को स्वीकार करना पडा। सौन्दर्यानुभूति जीवन से अधिकाधिक निकट-सम्बद्ध रहे, अतएव इयूई यह भ्रम उत्पन्न करना चाहते हैं कि जब व 'सौन्दर्यानुभूति' शब्द का प्रयोग करते हैं तो उमम सौन्दर्य शब्द मान विशेषता वाचक है अर्थात् वह सामान्य अनुभूति की एक अवस्था की विशेषता मात्र सूचित करता है। वे शायद यह कहना चाहते हैं कि सौन्दर्यानुभूति केवल सामान्यानुभूति है जो कलात्मक गुण से रञ्जित रहती है।

इस प्रश्न को यह कह कर उहोंने और अधिक उलथा दिया कि सौन्दर्यानुभूति का उमकी विशिष्ट महिति भावार्थक गुण से मिलती है। परन्तु सवेग हमारे जीवन में बहुधा घटित होते हैं, और वे एकाकी रूप में सौन्दर्यानुभूति को सहिति और पूणता नहीं दे पाते। अतएव, अतन इयूई को इन सबको में भी भेद करना पडा। एक वे सवेग, जो हमारे निरपप्रति जीवन के अग होते हैं और दूसरे वे जो सौन्दर्यानुभूति में अनुभव होते हैं।

सूजन लगर का मध्यम मार्ग

सूजन लगर ने सौन्दर्यानुभूति के प्रश्न पर विचार किया तो उनके सामने इस प्रश्न के कलावादी और प्रकृतवादी दोनों प्रकार के अतिरेक वर्तमान थे। उनसे असहमति की स्थिति के कारण लगर का पहना कार्य इन अतिवादा का खहन था। उहोंने इस प्रश्न के रूप को बदलते हुए कहा कि समस्या यह नहीं है कि सौन्दर्यानुभूति कोई विलक्षण अनुभूति है अथवा सामान्य जीवितानुभूति। विचरणीय प्रश्न तो यह है कि ग्राहक के मन में सवेग-विशेष की उत्पत्ति का निमित्त क्या है? और यह प्रश्न वस्तुतः यही है कि कलात्मक को कलात्मक बनानेवाली विशेषता क्या है? यही से कला सवधी दार्शनिक चिन्तन का आरम्भ होना चाहिए।^२

^१ आद एज एक्सपीरिएन्स, पृ० ५४

^२ फीलिग एण्ड फॉर्म, पृ० ३४

इस दृष्टि से सौन्दर्यानुभूति पर विचार करने से स्पष्ट है कि प्रश्न का स्वरूप और कोण ही बदल गया और लैंगर ने प्रचलित सिद्धान्तों की तीव्र आलोचना की। प्रकृतवाद के प्रतिष्ठित सिद्धान्त का सारा बल 'अनुभव' पर था। लैंगर ने इस शब्द को व्यंग से उनका 'तकिया-कलाम' कहा और तर्क दिया कि उनका समग्र चिन्तन इस पक्ष पर इतना अधिक बल देकर अग्रसर हुआ है कि यह आग्रह दार्शनिक चिन्तकों और सौन्दर्यशास्त्रियों द्वारा लिखे गए ग्रंथों के शीर्षकों से भी स्पष्ट हो जाता है। इन दार्शनिकों के 'फ्रीडम एण्ड एक्सपीरिएन्स', 'एक्सपीरिएन्स एण्ड नेचर' आदि ग्रंथों में ही 'एक्सपीरिएन्स' पर बल नहीं है, बल्कि उनके सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन में भी हमारा साक्षात्कार 'द एस्थेटिक एक्सपीरिएन्स' और 'आर्ट एज एक्सपीरिएन्स' जैसे शीर्षकों से होता है।

सूजन लैंगर ने प्रकृतवादी सौन्दर्यानुभूति की तीव्र आलोचना करते हुए कहा है कि महान कला को अनुभवों का निमित्त मानना और उन अनुभवों को दैनिक जीवन के अनुभवों से तत्त्वतः भिन्न न मानना वस्तुतः प्रश्न के मूल तत्त्व से ही हट जाना है। प्रश्न कला को विज्ञान या धर्म के समान महत्त्व प्रदान करना मात्र नहीं है बल्कि उस व्यावर्तक धर्म को स्पष्टता के साथ निरूपित करना है जिसके कारण कला मानव-मस्तिष्क के विशिष्ट मृजनात्मक व्यापार के रूप में अपनी स्वतंत्र सत्ता प्राप्त करती है। इसलिए यदि सच्चे कलानुरागी एकेडेमिक जगत में प्रतिष्ठित प्रकृतवादी सौन्दर्यशास्त्रीय मान्यताओं से असंतुष्ट हैं तो इसका कारण, जैसा कि ड्यूई समझते हैं, कलाओं के गौरव या प्रभामंडल के लिए भावुकतापूर्ण चिन्ता नहीं है। वस्तुतः यह एक प्रकार की स्वतःस्फूर्त प्रतिक्रिया है। वे स्वयं अपने अनुभव से जानते हैं कि प्रकृतवादियों की स्थापनाओं के विपरीत किसी कलाकृति को देख कर मन में वैसी ही आवेगात्मक प्रतिक्रिया नहीं होती जैसी किसी नई कार या प्रिय प्राणी अथवा भव्य उपःकाल के साक्षात्कार से होती है। वे सचमुच ही एक भिन्न प्रकार के संवेग का अनुभव करते हैं। क्योंकि कला एक विशेष प्रकार का 'अनुभव' है जो ऐसे व्यक्तियों के लिए अलभ्य है जिनकी चेतना उसके लिए विशेष रूप से तत्पर नहीं होती, अतः कला-संरक्षकों के मध्य एक शुद्धतावादी कलावृत्ति सम्प्रदाय का विकास हो गया है।

सौन्दर्यानुभूति के सदर्थ में इस प्रकार की नितान्त असामान्य कलात्मक वृत्ति की कल्पना से एक दूसरी समस्या का जन्म होता है। जो विचारक इस कलात्मक वृत्ति को सर्वथा विलक्षण, विशिष्ट और स्वतःपूर्ण अनुभव मानते हैं उनके अनुसार इस कलात्मक वृत्ति की प्राप्ति ही कठिन है, इसे बनाए रखना कठिनतर है, और इसकी पूर्णता तो सर्वथा विरल है। इस विशिष्ट और विरल 'कलात्मक वृत्ति' के समर्थक विद्वानों ने इसे वर्ग-विशेष की और कठिन साधना की वस्तु बना दिया। एच० एस० लैंगफ्रीड ने इस 'सौन्दर्यात्मक मनोदृष्टि' की व्याख्या करते हुए कहा कि हमारे चारों ओर सतत वर्तमान विरोधी और बाधक प्रभावों के बीच इस वृत्ति को यदि बनाए रखना हो, तो अधिकांश व्यक्तियों को इसका उपार्जन करना पड़ता है। इसी प्रकार का मत व्यक्त करते हुए डेविड प्राल ने भी कहा है कि किसी एक विषय से निबद्ध पूर्ण कलात्मक तन्मयता की स्थिति कम से कम विरल अवश्य है। अर्थात् प्रकृतवादियों के सर्वथा विपरीत ये कलावादी विचारक सौन्दर्यानुभूति को एक विशिष्ट सौन्दर्यात्मक मनोदृष्टि मानते थे जो कदाचित् इसकी साधना में निष्णात

एक त्रिगुण बग की सिद्धि हो सकती है (जिसके लिए कलावृत्ति में एक-तीन तन्मयता की संख्या अनिर्वाच्य मानते थे)। इस प्रकार की मनोवृत्ति उपासन और गायना का विषय स्वीकार की जाती था।

रोजर प्राइ ने विद्या एण्ड डिजायन्ट में त्रिगुण अनुपात की निम्नम गणना की व्याख्या का है उस स्थिति के सहा रूप में अधिकारी शायद बहुत कम थाता और दगाक ता सकते हैं। इस मनस्थिति को व कलावृत्ति व सही बाध और कलात्मक मवेग व अनुभव की एकमात्र स्थिति स्वीकार करते थे। अधिकाराण व्यक्ति किसी कलावृत्ति का दखने समय अपन को पूर्वोक्त भुक्त नहीं कर पाते। कर्मात्त फ्रां का विचार था कि त्रिगुण अनुपात में कला का शुद्धता कर्ता जानी है। उमक प्रथमका का मध्या कम जाना जाता है।

इस प्रकार का कला का प्रभाव केवल उन व्यक्तियों पर पड़ता है जिनमें कलात्मक प्रहणशानता होती है और अधिकाराण व्यक्तियों में यह क्षमता अनेकानेक क्षीण होती है।

मूजन लगर में उपयुक्त दृष्टिकोण की कड़ी आलाचना करते हुए कहा है कि यदि ममत्त मन्वी कला की पृष्ठभूमि इस प्रकार की पिथ्या विरल और कृत्रिम अनिवृत्ति है ता समाज में कलावृत्तियों को सांस्कृतिक निधि स्वीकार करना करिश्मा ही कहा जाएगा। और जो अन्तर्निगम व गुहावागिया में लेकर आरम्भक प्रवृत्तियां तब आन्तर्गत जन निर्भरान रूप में यह जानते थे कि मौ-दय क्या है वह भी इस दृष्टि में वैमाना है।

व्यवहारवागिया व सिद्धान्त की कम से कम यह सिद्धि ता है कि व कला दक्षि की संख्या प्रकृत और मागत मानते व न कि अत्यन्त शिथिल और दीर्घिन कुछ व्यक्तियों व विण विनाल्ल आगभिन वस्तु। किन्तु उनकी मानवीय रचियां प्राणिशास्त्रीय आधार के द्वारा कर्ता मवृत्तित हा जानी हैं कि वे यह स्थूल मध्य भी देख नपा पाते कि एक अत्यन्त म्गत स्पून यहाँ तक कि बादिम विद्या भी विनमण रूप में मानवीय हा सकती है और हमारी अय वेपेटाआ के साथ उमके संख्या का स्पष्ट पना चाने से पूव अपने आप में भी वह हमारे दोषकार्णिक अध्ययन का अपक्षा रस सकती है। यदि रिचर्ड में यह सोचते हैं कि स्नापु विनाल की अधिकारिक जानकारी हमारे सौन्दर्य बाध मधवी तथ्या में वृद्धि कर सकती है ता यह शुद्ध कल्पना माय है क्योंकि अभा तक तो स्नायविक सौन्दर्यशास्त्र की दिशा में किसी उल्लखनीय प्रगति की सूचना नहीं मिली है। अन्तर्गत इस मृग मरीचिका व छोटे मागने से तो यदी अन्ध है कि कलावस्तु की अपनी कलावृत्तता का ध्यान से अवसोक्त किया जाए। स्नायविक प्रतिक्रियाआ व अर्कडा में उलपन से नहीं उपयोगी है—कलावृत्ति के उन विगण्ट गुणा का आकलन जो शाहक में प्रतिक्रिया उपपन्न करते हैं।

एक बार ज्या ही हम चारा और से अपना ध्यान हटा कर सीधे कलावृत्ति का ओर मुग हाते हैं हय कलावृत्ति में मलेन उम कलात्मक गुण के मपक में आ जाते हैं जिस सामायत सौन्दर्यानुभूति कहा जाता है। यह अनुभूति उम कलावृत्ति की माग्ता अनुभूति नहीं बल्कि उमके अन्तर्निगम में निपन्न 'वास्तविक मवेग' है क्योंकि सौन्दर्यानुभूति कला वृत्ति में अभिन्त्यजित नहीं होती बल्कि उसका संख्या तो प्राहक से है। यह तो निश्चित है कि प्रत्येक कलावृत्ति शाहक की किसी न किसी रूप में प्रभावित करती है किन्तु इस प्रभाव का अय यह नहीं कि वह शाहक में मवेग या आवेग उपपन्न करती है। कलावृत्ति वस्तुत

ग्राहक के पूर्वस्थित भावों और विचारों को पुनर्व्यवस्थित, संयोजित एवं विशदीकृत करती है। इसीलिए सौन्दर्यानुभूति में कुछ प्रत्यभिज्ञान की शक्ति होती है।

जैसा कि चार्ल्स मार्गन ने नाट्य-कला द्वारा निष्पन्न सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप स्पष्ट करते हुए कहा है : “यह कला दुहरे कार्य करती है : पहले तो वह पूर्वग्रस्त चित्त को स्थिर करती है, उसे समस्त ध्रुवताओं से रिक्त कर देती है ताकि वह ग्रहणशील और ध्यानलीन हो सके; और फिर उसे भाव-गर्भित करती है। नाट्याध्यास भावगर्भी शक्ति है। नाट्य-कला में यह वह आध्यात्मिक शक्ति है जो दर्शक के मौन को आपूरित करती है और जो वह स्वयं न हो सकता है, न देख सकता है और न कल्पना ही कर सकता है, वह सब हो सकने, देख सकने और कल्पना कर सकने की क्षमता प्रदान करती है।”^१ मार्गन ने जो वाते नाटक के संबंध में कही हैं वे प्रभावपूर्ण सौन्दर्यानुभूति के रूप में किसी भी कलाकृति के बारे में सत्य हैं। सचमुच ही यह अनुभूति हमारे अतर्ज्विन का प्रत्यभिज्ञान कराती है किन्तु यह उससे अधिक भी करती है। अनुभूति-क्षमता और जीवन के लयात्मक रूपों के अनुरूप हमारी बाह्य यथार्थ संबंधी कल्पना को रूप प्रदान करती है और इस प्रकार संसार को सौन्दर्य-मूल्य से आपूर्ण करती है। जैसा कि काण्ट ने ‘क्रिटिक ऑफ जजमेंट’^२ में कहा है—प्रकृति का सौन्दर्य हमारे बोध का परिपोषक है और यह परिपोष ऐसा है जिसे मूलतः हमारा प्रातिभ ज्ञान उस पर मुद्रित करता है।

वस्तुतः कला हमारे व्यक्तिगत जीवन में गहरे प्रवेश करती है क्योंकि विश्व को रूप प्रदान करने की प्रक्रिया में वह मानव-प्रकृति, भावबोध, शक्ति, आवेग, मरणधर्मिता आदि को विवक्षित करती है। कलाएँ अनुभव में, किसी अन्य वस्तु से अधिक, हमारी अनुभूति के वास्तविक जीवन को रूपान्तरित करती हैं। यद्यपि यह तथ्य है कि कलाकृति के प्रतीक कलाकार के वातावरण से ही ग्रहीत होते हैं, फिर भी कला और समकालीन जीवन के संबंध के लिए यह सर्जनात्मक प्रभाव कहीं अधिक महत्त्वपूर्ण होता है। निश्चय ही कला की जड़ें अनुभव में होती हैं किन्तु क्रमशः वह अनुभव शक्तिशाली कलाकार की प्रतिभा के अनुरोध से ग्राहक की स्मृति में पुजीभूत होता है, कल्पना में आकार ग्रहण करता है।^३

विभिन्न सिद्धान्तों की समीक्षा

विलियम के० विमसाट ने काव्यानुभूति तथा वास्तविक जीवनानुभूति के संबंध पर प्रकाश डालनेवाले सिद्धान्तों को मोटे तौर से दो वर्गों में रखा है :

१. यथार्थवादी सिद्धान्त : जिसके अनुसार कविता में अविकल रूप से करुणा, भय आदि प्रत्यक्ष संवेगों की अभिव्यक्ति होती है।

२. कलात्मक संशोधन का सिद्धान्त : जिसके अनुसार कविता में वास्तविक जीवन-संवेगों की अभिव्यक्ति कुछ विशेष परिवर्तन के साथ होती है।

विमसाट के अनुसार यथार्थवादी सिद्धान्त स्पष्टतः अग्राह्य है, इसलिए उस पर

^१ द नेचर ऑफ़ ड्रेमेटिक इल्यूजन, पृ० ७०

^२ क्रिटिक ऑफ़ जजमेंट, भूमिका, पृ० ३४

^३ फ़ौलिंग एण्ड फ़ॉर्म, पृ० ४०१

विचार करना अनावश्यक है। अधिकांश विचारक किसी न किसी प्रकार के कलात्मक मशोधन के सिद्धांत का आरंभ ही उन्मुख दिखाई देते हैं। उनमें यदि मतभेद है तो केवल इस प्रश्न को लेकर कि मशोधन का ठीक ठीक अर्थ या स्वरूप क्या है ?

कुछ विचारकों के अनुसार मशोधन का अर्थ है साम्प्रतिक जीवन-मदगा के यग की मयत कर देना जैसे कविता में अभिव्यक्त क्रोध अथवा प्रयत्न क्रोध का वेग रहित एवं मयत रूप होता है। कभी-कभी अभिव्यक्ति में मूल रूप धारण करके भी वह क्रोध अपनी तात्कालिकता छोड़ देता है। नम दृष्टि से कलात्मक मशोधन का अर्थ है—जीवन-मदगा की तात्कालिकता एवं प्रयत्नता का यून होना।

दूसरे विचारकों के अनुसार कविता में मशोधन एवं अभिव्यक्ति साम्प्रतिक जीवन मवेग किसी अर्थ विशेष मवेग के लिए आधार वस्तु प्रस्तुत करते हैं। इस दृष्टि में कविता में व्यक्त क्रोध क्रोध न होकर वस्तुतः सौन्दर्यानुभूति होता है। इस प्रकार क्रोध को व्यक्त करनेवाली कलावस्तु के प्रति हमारी सही प्रतिक्रिया क्रोध—यहां तक कि परिष्कृत क्रोध—के रूप में भी नहीं होती।

अर्थ विचारकों के अनुसार कलात्मक मशोधन के परिणामस्वरूप सौन्दर्यानुभूति स्वयं कलावस्तु का एक अंग न होकर उस कलावस्तु की चरम भावात्मक प्रतिक्रिया होती है। इस दृष्टिकोण के अनुसार मशोधन का अर्थ है निदान गुणात्मक परिवर्तन। विमलसिंह ने विभिन्न मतों की समीक्षा के उपरान्त सौन्दर्यानुभूति के मशोधन में निम्नलिखित^१ निष्कर्ष प्रस्तुत किए हैं

१ यह अनुभूति कुछ-कुछ प्रयत्न मवेग की अभिव्यक्ति है—लेनी अभिव्यक्ति जिसका उद्देश्य उन मवेगों को उद्दीप्त करना न हो।

२ सौन्दर्यानुभूति जीवन मवेगों का न तो तीव्र रूप है न मयत रूप है और न परिवर्धन रूप ही है। कुल मिलाकर सौन्दर्यानुभूति आह्वय की भावात्मक प्रतिक्रिया पर किसी भी प्रकार का प्रयत्न आक्रमण नहीं है।

३ सौन्दर्यानुभूति बहुत कुछ परोप मिथ्य मवादी और द्वन्द्व-मक आदि सभी रूपों की एक तारतमिक अवस्थिति है।

काव्यानुभूति और जीवनानुभूति का मवेग

भारतीय आचार्यों की प्रवृत्ति आरंभ से ही काव्यानुभूति को लौकिक अनुभूति से मिस्र मानने की ओर रही है। आरंभ में भरत ने भाटयधर्मी और लौकधर्मी के बीच भेद करके ही अपना विवेचन प्रस्तुत किया है। उनके उपरान्त भी साधारणकरण और 'रस निष्पत्ति' आदि सिद्धान्तों की व्याख्या के मद्दम में विभिन्न आचार्यों ने इस अनुभूति की ओर विवर्णता या अनौकिकता का ही निर्देश किया है। इसलिए भारत में इस अनुभूति को प्रयत्न जीवनानुभूतियों के मवेग मानने का प्रश्न आचार्यों ने उठाया ही नहीं।

उनके विपरीत पश्चिम में प्लेटो ने आरंभ ही में कलाओं का निरस्कार करते हुए उनका प्रभाव उत्तमनामक माना है। किसी भी साधारण मनेवेग का अतिरिक्त उत्तमनाम

^१ लिखरही इतिहास ए शाह हिस्ट्री पृ० ७४० ४१

जीवन में जिस प्रकार मानव-मन के लिए हानिकर होता है उसी प्रकार कलाएँ इस प्रकार की उत्तेजना प्रदान करने के कारण उनके मतानुसार त्याज्य है। प्लेटो के उपरान्त कलाओं के संरक्षण और प्रतिष्ठा का आग्रह विद्वानों में बढ़ा तो अरस्तू ने सामान्यानुभव से भिन्न उसका प्रभाव रेचक माना और लोजाइनस ने उदात्त। क्रमशः कलानुभूति को सामान्य जीवनानुभूति से भिन्न और विलक्षण मानने की प्रवृत्ति बलवती होती गई और आधुनिक काल तक आते-आते उसे लौकिक अनुभूति से इतना भिन्न और विलक्षण अतः असंबद्ध माना जाने लगा कि प्रकृतवादी विचारकों को उसे पुनः लौकिक अनुभूतियों के घरातल पर प्रतिष्ठित करने का प्रयास करना पड़ा।

लौकिक अनुभव से वक्ष्य

पश्चिम में कलानुभूति को लौकिक अनुभूति से भिन्न माननेवाले विद्वानों में पहला उल्लेखनीय मत प्रसिद्ध दार्शनिक काण्ट का है। उनका मत इस रूप में कुछ विशिष्ट है कि वे कलानुभूति को ऐन्द्रिय और भाव-संवेदनों से भिन्न, बोधवृत्ति और कल्पना के मध्य एक प्रकार की समरसता के रूप में स्वीकार करते हैं। इस प्रकार यह अनुभूति उस अर्थ में लौकिक अनुभूति नहीं होती जिस अर्थ में सृष्टि के अन्य तत्त्वों और जीवन-व्यापारों के प्रति हमारी भावात्मक प्रतिक्रियाएँ। वस्तुतः उनके मतानुसार वह अनुभूति ही नहीं है। परन्तु इस अर्थ में वह लौकिक ही है कि बोधवृत्ति और कल्पना भी तो मानव की लौकिक वृत्तियाँ हैं अतः उनकी प्रतिक्रिया भी लौकिक ही स्वीकार की जाएगी। वस्तुतः काण्ट का विरोध लौकिकता से नहीं इस अनुभव की भावात्मकता से है। कला का सौन्दर्य वे रूपगत स्वीकार करते हैं। इसके विपरीत भारतीय रस-सिद्धान्त में रसानुभूति की सत्ता ही भाव-तत्त्व के आधार पर स्वीकृत है। जिन आचार्यों ने स्थायी को ही रस माना है, वहाँ तो यह आग्रह अत्यंत स्पष्ट है ही, जिन्होंने उसे स्थायी से विलक्षण माना है, वे भी उसका आधार स्थायी भाव को ही स्वीकार करते हैं। केवल अन्य तत्त्वों से संयुक्त होकर यह स्थायी भाव विशिष्ट और विलक्षण रूप धारण कर लेता है।

काण्ट के उपरान्त जीवनानुभूति से कलानुभूति को विलक्षण माननेवाली विचार-धारा का अतिरेक और चरम प्रतिफलन कलावादी सिद्धान्त में हुआ। रोजर फ्राइ ने जब यह घोषणा की कि कलानुभूति जीवनानुभव से न केवल भिन्न है बल्कि जीवन उसके लिए सर्वथा अप्रासंगिक है तो एक बार ही उन्होंने जीवन से सर्वथा भिन्न, असंपृक्त, स्वतःपूर्ण कला के संसार की प्रतिष्ठा कर दी। भारत में कलाओं की कल्पना जीवन से इस हृद तक असंबद्ध रूप में कभी नहीं की गई। बल्कि वहाँ बार-बार काव्य-रसिक को सामाजिक कह कर उसके व्यक्तित्व-निर्माण में परिवेश की सार्थकता की ओर निर्देश किया गया है। उसमें एक निश्चित सामान्य संस्कार, जीवनानुभव, शिक्षा और सामाजिक गुणों की अपेक्षा की गई। पश्चिम के कलावादी चिन्तक न केवल इस अनुभूति को लौकिक अनुभूति से भिन्न मानते हैं, बल्कि उसके लिए जीवनगत मूल्यों को सर्वथा निरर्थक भी मानते हैं। इससे भिन्न पूर्व के विचारकों ने अनुभूति के घरातल पर उसे अलौकिक और विलक्षण तो स्वीकार किया है किन्तु जीवनगत मूल्यों की सार्थकता उसमें निरंतर मानी है। रसाभास, रस-विरोध आदि धारणाओं के मूल में जीवन के नैतिक बोध की ही प्रेरणा अंतर्निहित

रही है। पश्चिमी विद्वानों की भांति पूव में रसानुभूति को जीवनानुभूति में भिन्न तो माना गया, निरपेक्ष नहीं, जबकि कलावादी चिन्तक कलाइव केवल और रोजर फ्राइ रसानुभूति को जीवनानुभूति से सवमा विलक्षण, स्वायत्त, पूणत निरपेक्ष और कलाकृति के 'साधक रूप' पर निर्भर मानते हैं।

भारतीय विद्वानों ने भी यह तो अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में कहा है कि रसानुभूति जीवनानुभूति से भिन्न होती है। अभितवगुण ने स्पष्टतः रस की मत्ता नाट्य में ही मानी, लोक में नहीं 'नाट्ये एव रस, न तु लोके,' और इस प्रकार उन्होंने रस की अलौकिकता को साग्रह तत्त्व-युक्ति-सम्पन्न प्रतिष्ठा की। वस्तुतः उन्होंने जब उसे लोकोत्तर कहा तो उनका अभिप्राय उसे केवल सामान्य लोकानुभव से भिन्न और इतर गिष्ट करना या आध्यात्मिक या लोक निरपेक्ष अनुभूति नहीं। अलौकिक में 'अ' उपसर्ग का अभिप्राय है समान होना ही भिन्न। ऐसा उन्होंने वायानुभूति की आत्मादरूपता के कारण माना है। यह अनुभूति लौकिक अनुभवों के सदृश प्रतीत होते हुए भी उनमें इसी अर्थ में भिन्न होती है क्योंकि यह व्यक्ति की क्रिया में प्रवृत्त नहीं करती।

रसानुभूति को जिन कारणों से इन आचार्यों ने लोक विलक्षण माना वे गर्भोप में इस प्रकार हैं

१ विभावादि की अलौकिकता वाच्यगत विभावादि इस अर्थ में सामान्य लौकिक व्यक्तियों से भिन्न होते हैं कि उनमें व्यवहारगत अपक्रियाकारिता नहीं होती।

२ स्थायी की विलक्षणता रसानुभूति के आधारभूत स्थायी भाव भी इन आचार्यों के अनुसार आपानत लौकिक भावों के समान दिखाई पड़ने पर भी उनसे भिन्न होते हैं। यदि व्यावहारिक अनुभूतियों और सहृदयगत स्थायी भावों में अंतर न माना जाए तो लौकिक भावों की परिणति भी रस-रूप में स्वीकार करनी होगी, जो अनुभव से अमिष्ट है। वाच्य-रस या सौन्दर्यानुभूति के लिए किसी विशिष्ट सौन्दर्य भाव का रस-भाव (एस्थेटिक इमोशन) की कल्पना का अभाव इस बात का प्रमाण है कि जिन स्थायी भावों के आधार पर रसानुभूति की परिकल्पना की गई वे स्वयं ही सामान्य भाव या अनुभूतियों से विलक्षण थे।

३ विभावादि की साधारण्य प्रतीति सामान्य लौकिक व्यवहार व्यक्ति सबद्ध प्रतीति उन्मत्त करते हैं, जबकि वाच्यगत विभावादि साधारण्य सबद्ध से साधारणीकृत प्रतीति उन्मत्त करते हैं। यह प्रतीति व्यक्तिगत हानि लाभ से निरपेक्षता के कारण निर्वैयक्तिक होता है।

४ विभावादि से जीवनानुभव सबद्ध रसास्वाद की अवधि उसके उपायों के साथ अभिन्न रूप से जुड़ी रहती है, जबकि सामान्य जीवन में ऐसा नहीं होता। रस का रूप विभावादि की चवणा का ही है।

५ रसानुभूति की समूहावतबनाया सामान्य लौकिक अनुभूति में अनुभूति के विषय और अनुभवकर्ता की पृथक् और स्वतंत्र मत्ता होगी है, जबकि रस-चक्र में रसिक, विभावानुभाव, स्थायी आदि सब एक ही समवेत प्रक्रिया के अभिन्न अंग होते हैं।

६ रसिक का तत्समीभवत लौकिक जीवन में परकीय चित्तवृत्ति का ज्ञान हमें

तटस्थता से होता है, जबकि रसास्वाद के क्षणों में हमारी प्रतिक्रिया बोध-रूप न होकर स्वयं अनुभव-रूप होती है। रसिक को विभावादि की अनुभूति का बोध केवल तटस्थता से नहीं होता बल्कि वह स्वयं तन्मय होकर उसका अनुभव करता है।

७. रस की चर्वणारूपता : लौकिक व्यापारों की भाँति रसानुभूति में उत्तरकर्तव्यो-न्मुखता का अभाव रहता है। वह एकान्त चर्वणा-रूप होती है जिसकी सत्ता न विभावादि के पूर्व होती है न उसके उपरान्त। इस आस्वादरूपता से भिन्न न उसका कोई लक्ष्य है न सत्ता।

८. रस-बोध की लौकिक ज्ञान-निरपेक्षता : रस-बोध के लिए अनुमान-स्मरणादि लौकिक ज्ञान की सरणियों की अपेक्षा नहीं होती। वह स्वसंवेदन-सिद्ध होता है।

अभिनवगुप्त के उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि भारतीय काव्यशास्त्र में भी रसानुभूति को दैनन्दिन लौकिक अनुभवों से भिन्न और विलक्षण अनुभूति स्वीकार किया गया। यह भी अत्यंत स्पष्ट है कि अभिनवगुप्त ने जिस प्रकार ठोस तर्कों के आधार पर इसके लोक-भिन्न स्वरूप की व्याख्या की है, पश्चिम के आचार्यों में वह अप्राप्य है। न तो उन्होंने दार्शनिक काण्ट की भाँति उसके भावादमक आधार की सत्ता ही उड़ा दी है और न कलावादी विचारकों की भाँति किसी सर्वथा जीवन-निरपेक्ष कलात्मक अनुभूति की कल्पना की। काव्य में विभावादि, स्थायी, संचारी, अनुभाव—सभी रसावयवों की कल्पना में जीवनगत व्यापारों का आधार अत्यंत स्पष्ट है। इसके अतिरिक्त नाट्य से रसानुभूति में साधारणीकरण के लिए जिस सामूहिक प्रतिक्रिया पर बल दिया गया है वह भी जीवनापेक्षा की द्योतक है। सहृदय में भी जिन गुणों की आवश्यकता का निरूपण किया गया है वह भी उसके लिए जीवन की अपेक्षा तथा अनुभव-समृद्धि की आवश्यकता को ही प्रमाणित करती हैं।

लोकानुभूति से समाजता

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यानुभूति और लोकानुभूति को अभिन्न मानने की भूल प्रायः नहीं की गई। केवल भरत-सूत्र के व्याख्याताओं में भट्टलोल्लट ने अनुकार्य या ऐतिहासिक पात्र में रसानुभूति की सत्ता स्वीकार कर, काव्यगत घटना और लौकिक घटना को अभिन्न रूप प्रदान किया। परन्तु यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो यह भूल रस को लौकिक मानने की उतनी नहीं है जितनी रस की स्थिति संबंधी है। रस की स्थिति यदि वे अनुकार्य में नहीं मानते तो यह भूल न होती। इसी प्रकार शंकुक ने दर्शक की भूमिका को तटस्थ की भूमिका स्वीकार करने की भ्रान्ति की। किन्तु वे भी उसकी अनुभूति को चार प्रकार के न्यायों से विलक्षण 'चित्र-तुरग न्याय' के आधार पर समझाने का प्रयास करते हैं तो शब्द-भेद से उसकी लोक-भिन्नता स्वीकार कर लेते हैं।

लोल्लट और शंकुक के वाद भी जिन आचार्यों ने नाट्य-रस को सुख-दुःखात्मक स्वीकार किया है, उनके संबंध में भी यह कहा जा सकता है कि वे लोकानुभूति के सदृश ही काव्य में भी सुखदायी विषयों से सुख की और दुःखदायी विषयों से दुःख की अनुभूति स्वीकार करते थे। इस प्रकार उनकी रसानुभूति-विषयक धारणा कहीं-कहीं लोकानुभूति

के समकक्ष थी, परन्तु इन आचार्यों की उक्त धारणा का आधार प्रायः दार्शनिक था, जो पश्चिम के प्रकृतवादी चिन्तकों की मूल दृष्टि से बहुत भिन्न था।

पश्चिम के प्रकृतवादी चिन्तकों ने जीवनानुभव और सौ-दर्शानुभूति के बीच बड़नी खाई से चिह्नित होकर बीसवीं शती में साग्रह कलागत सदर्थों को जीवनगत सदर्थों से पुनः जोड़ दिया। इन विद्वानों में रिचर्ड्स और ड्यूई के मत ही प्रमाण हैं। रिचर्ड्स ने प्रत्यक्ष जीवनानुभूति और वाक्यानुभूति के बीच किसी प्रकार के गुणात्मक भेद का पूर्णतः निषेध किया है। एक ओर इन विचारकों ने सौ-दर्शानुभूति को भाववादियों के अध-रहस्यवाद और आध्यात्मिक शब्दजाल के कुहासे में मुक्त किया, किन्तु जीवन से कलानुभूति का सग्रह स्थापित करने के उत्साह में उन्होंने दूसरे अतिवाद का परिचय दिया। यह दृष्टान्त कि कलानुभूति गैलरी की ओर जाने या सुन्दर कपड़े पहनने के अनुभव से गुणात्मक दृष्टि से भिन्न नहीं है—केवल चीजों का प्रमाण है। इस प्रकार की मायना भारतीय चिन्तन-परंपरा में, किसी भी स्थिति में, कभी व्यक्त नहीं की गई। इस स्थापना की दुर्बलता इसी धारणा से स्पष्ट है कि स्वयं हमने प्रतिपादकों को बाद में समझाने का स्वर अपनाया पड़ा। उन्होंने अपने विवेचन में आगे चल कर एक ओर तो कलावस्तु और सामान्य वस्तु में भेद स्वीकार किया और दूसरी ओर कलानुभूति एवं जीवनानुभूति को सजातीय मानते हुए भी दोनों में अंतर किया। कलानुभूति को उन्होंने अधिक जटिल, अधिक सश्लिष्ट अनुभूति माना।

जॉन ड्यूई ने भी रिचर्ड्स की ही भाँति सौ-दर्शानुभूति और जीवनानुभूति में इस तक के आधार पर अभेद निरूपण किया कि वे दोनों एक ही जीवन-प्रवाह के अंग हैं। परन्तु साथ ही वे उनमें इस अर्थ में भेद भी स्वीकार करते हैं कि सौ-दर्शानुभव, जीवनानुभव का एक अधिक चारु, मूकम और ललित रूप है। इस प्रकार इन प्रकृतवादी चिन्तकों ने जीवनानुभूति और कलानुभूति में प्रकृति और जाति का भेद मानते हुए भी उसे एक विशेष प्रकार की जीवनानुभूति स्वीकार किया है। यदि कहे कि वे दोनों में धाकसबिक सबंध स्वीकार करने से तो कदाचित् अनुचित न होगा। रिचर्ड्स और ड्यूई दोनों ने ही साधारण सामान्य जीवनानुभूतियों की अपेक्षा कलानुभूति को मनोवैज्ञानिक दृष्टि से अधिक सश्लिष्ट अनुभूति स्वीकार किया है और वह इसलिए कि उसमें अनेक तत्त्व समाहित रहते हैं, विविध मन शक्तियों का संश्लेष होता है, माध्य और साधन परस्पर अनुबिद्ध रहते हैं और उसका रूप विश्रान्तिमय होता है। अन्य अनुभूतियों में कलात्मक अनुभूति का व्यावर्तक तत्त्व यही है कि वह अपने आंतरिक रूप में सहित होती है। उसमें एक प्रकार के पृष्ण परितोष का, अशोषता का बोध होता है। कलात्मक अनुभूति में एक प्रकार का अतर्गतन और तृप्ति निहित रहती है। इसी अतर्गतन या संगठन को वे सौन्दर्य-तत्त्व मान कर किसी व्यावहारिक अथवा बौद्धिक अनुभव में भी उसकी समावना स्वीकार करते थे।

रिचर्ड्स और ड्यूई की विचारधारा इस विषय में भारतीय चिन्तन-पद्धति की विशेषी प्रतीत होती है। जीवनानुभव और कलानुभूति के बीच बड़नी खाई से आशंकित होकर उन्होंने दोनों के बीच सबंध-स्थापन के उनावलेपन में जो दृष्टान्त चुने वे ही विवाद का कारण हुए। रिचर्ड्स ने गैलरी में चलने या कपड़े बदलने जैसी स्थूल क्रियाओं से

कलानुभूति की तुलना की और ड्यूई ने सभी व्यावहारिक अनुभूतियों में सौन्दर्य-तत्त्व की संभावना स्वीकार कर ली। एक अतिवाद के विरोध में यह दूसरा अतिवाद था। दोनों विचारक वस्तुतः कलानुभूति को किसी प्रकार का लोकोत्तर या आध्यात्मिक व्यापार मानने के विरोधी थे। साथ ही कला के किसी स्वतःपूर्ण जीवन-निरपेक्ष संसार की कल्पना भी उन्हें अमान्य थी, परन्तु जीवन के दैनन्दिन अनुभवों से कलानुभूति का भेद उन्होंने भी शब्द-भेद से स्वीकार किया है।

पहले स्पष्ट किया जा चुका है कि भारतीय विचारकों ने काव्यानुभूति को अलौकिक कहा तो उनका अभिप्राय न आध्यात्मिक से था न लौकिक जीवन से ऊपर किसी अन्य अनुभूति से। उनका आशय ऐसी अनुभूति से था जो समान होते हुए भी भिन्न हो। अर्थात् जिसका आधार तो लौकिक जीवन हो, परन्तु जो सामान्य अनुभूतियों से भिन्न हो। दोनों विचारधारकों में मूल अंतर यह है कि जहाँ भारतीय विचारकों ने इस अनुभूति की लोक-भिन्नता पर अधिक बल दिया, वहाँ पश्चिम के प्रकृतवादी चिन्तकों ने दोनों की समानता पर। विशेषकर रस-सिद्धान्त की प्राचीन शास्त्रसिद्ध आदर्शवादी व्याख्या में इन विचारकों के मत से समानता नहीं मिलती। आधुनिक काल में अवश्य आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने भी कलावादी सम्प्रदाय का प्रबल विरोध करते हुए कलानुभूति को जीवनानुभूति से अभिन्न माना। परन्तु यह भी पश्चिम की प्रकृतवादी चिन्ताधारा का ही प्रभाव था। रसात्मक बोध के विविध रूपों की चर्चा करते हुए उन्होंने 'प्रत्यक्ष रूप-विधान' के द्वारा भी रसानुभूति स्वीकार की है।^१ उन्होंने यह प्रश्न उठाते हुए कि : "अनेक प्रकार के प्राकृतिक दृश्यों को सामने प्रत्यक्ष देख हम जिस मधुर भावना का अनुभव करते हैं, क्या उसे रसात्मक न मानना चाहिए ?"^२ यह निर्णय दिया कि "रसानुभूति प्रत्यक्ष या वास्तविक अनुभूति से सर्वथा पृथक कोई अंतर्वृत्ति नहीं है, बल्कि उसी का एक उदात्त और अवदात्त स्वरूप है।"^३ उनकी यह मान्यता रिचर्ड्स के कितनी निकट है, यह प्रमाणित करना व्यर्थ है। दोनों ने पश्चिम में कलावादी सिद्धान्त के वर्द्धमान प्रभाव का कड़े शब्दों में विरोध किया। कलावादियों की अद्वितीयता की इस धारणा का समर्थन भारतीय शास्त्रीय शब्दावली में ढूँढ न लिया जाए इसलिए उन्होंने लोकोत्तरत्व और ब्रह्मानन्द-सहोदरत्व की व्याख्या करते हुए कहा : "अलौकिकत्व का अभिप्राय इस लोक से संबंध न रखनेवाली कोई स्वर्गीय विभूति नहीं। इस प्रकार के केवल भाव-व्यंजक (तथ्य-बोधक नहीं) और स्तुतिपरक शब्दों को समीक्षा के क्षेत्र में घसीट कर पश्चिम में इधर अनेक प्रकार के अर्थशून्य वागाडम्बर खड़े किए गए थे।"^४ आचार्य शुक्ल की विचारधारा पर रिचर्ड्स का प्रभाव स्पष्ट है।

प्राचीन भारतीय चिन्तकों का इस दृष्टि से स्पष्ट विरोध था। उनमें जो संयोगजन्य समानता थी वह रसानुभूति के भावात्मक स्वरूप को लेकर। उन्होंने भी सौन्दर्यानुभूति को

^१ चिन्तामणि, पृ० २४३

^२ वही, पृ० २५२

^३ वही, पृ० २५३

^४ वही, पृ० २४७

एक प्रकार की सहित और सश्लिष्ट अनुभूति माना है। अगर केवल इतना है कि रिचर्ड्स ने जहाँ विरोधों के समाहार के रूप में सश्लेष की कल्पना की है, तथा ड्यूई ने अनुभूति के साथ बुद्धि-व्यवहार के सश्लेष की बात की है वहाँ भारतीय विद्वानों ने रस के विभिन्न अर्थों के संयोग की चर्चा की है। इस अंतर का ऐतिहासिक कारण यह था कि पश्चिमी विचारक त्रासदी जैसी विरोधमूलक विधा के सदृश में इस प्रश्न पर विचार कर रहे थे और भारतीय विचारक पुरुषार्थ चतुष्टय की साधक सुखान नाट्य और प्रथम विधाओं के सदृश में। परन्तु इस विषय में दोनों परंपराओं में सहमति है कि यह अनुभूति विभ्रान्त या विघटित न होकर पूर्णतः समाहित, अखंड और सश्लिष्ट अनुभूति होती है।

जिस प्रकार भारतीय विचारकों ने भी इस अनुभूति का रूप विश्रान्तिमय, लयात्मक अतः परितोषजनक माना है, उसी प्रकार ड्यूई की दृष्टि में भी सौन्दर्यानुभूति का सक्षण सहित व सगठन के साथ वृत्ति है।

जिस प्रकार प्रकृतवादी विचारक कसानुभूति को जीवमानुभव का ही एक रूप मानने हुए व्यावहारिक अनुभूतियों से उसकी विलक्षणता—मूढता, लालित्य और सश्लेषात्मक प्रकृति के आधार पर निरूपित करते हैं, परन्तु उसे लोक-निरपेक्ष, स्वायत्त और सर्वथा स्वतंत्र नहीं मानते, उसी प्रकार भारतीय मनीषियों ने भी उसे लोक-विलक्षण मान कर भी लोक-निरपेक्ष नहीं माना। महोदय को सामाजिक, रसिक और रावामन मानना ही उसकी लौकिक अनुभव सापेक्ष मानने का प्रमाण है। अंतर केवल यह है कि जहाँ प्रकृतवादी पश्चिमी आचार्यों ने उस एक बार पूर्णतः लौकिक अनुभूति कह कर फिर उसकी लोक-भिन्नता प्रतिपादित की, अतः उनके विवेचन में वदती-याघात दाप आ गया, वहाँ भारतीय आचार्यों ने उसे आरंभ से ही अलौकिक कह कर उसकी लोक-विलक्षणता निरूपित की। इसके अतिरिक्त भी जितन ओस, स्पष्ट और प्रचुर तर्कों के आधार पर भारतीय आचार्यों ने जीवमानुभूति से उसका वैषम्य सिद्ध किया है उससे रसानुभूति के लोक-भिन्न स्वरूप निरूपण के प्रति उनका आग्रह स्पष्ट है।

रसास्वाद और ब्रह्मास्वाद

रस अलौकिक है किन्तु आध्यात्मिक नहीं है। रस की अलौकिकता लौकिक भिन्नता से ही नहीं बल्कि पारलौकिक भिन्नता से भी है। रस के आदि आचार्य भरत मुनि ने तो रस के सदृश में 'अलौकिक' शब्द का प्रयोग भी नहीं किया है। नाट्य को लोक से भिन्न प्रतिपादित करने हुए भी मुनि ने रसास्वाद का स्वरूप स्पष्ट करने के लिए नितान्त लोक-ग्राह्य पाठ्य रस का ही उदाहरण दिया है।

यद्यपि उपनिषद के 'रसो वै स' में आध्यात्मिक सकेत निहित है तथापि काव्यशास्त्र के इतिहास में भट्टनायक कदाचित् प्रथम आचार्य हैं जिन्होंने 'रसास्वाद के सदृश में स्पष्ट रूप से ब्रह्मानन्द का उल्लेख किया है।' उनके अनुसार रस 'पर ब्रह्मास्वाद-सविय'

¹ Bhatt Nayak was perhaps the first to associate aesthetic experience with mystical experience

है।^१ स्पष्ट है कि भट्टनायक के मत से रस ब्रह्मास्वाद का निकटस्थ या सदृश है, पर्याय नहीं। अभिनवगुप्त भी जिन्होंने 'लोचन' और 'अभिनवभारती' में भट्टनायक का यह मत उद्धृत किया है, रस को 'सब्रह्माचारित्व' मानते हैं।^२ इसी प्रकार विश्वनाथ ने भी रस को 'ब्रह्मास्वाद सहोदर' कहा है।^३ भट्टनायक, अभिनवगुप्त एवं विश्वनाथ—सभी आचार्यों के कथन से एक ही तथ्य की पुष्टि होती है कि रसास्वाद ब्रह्मास्वाद का पर्याय नहीं बल्कि उसके सदृश या 'समान' है। सादृश्य में समानता के साथ ही असमानता भी होती है। क्योंकि सादृश्य का अर्थ ही है दो भिन्न पदार्थों की समानता। एतदर्थ आचार्यों ने यथास्थान इन दोनों पक्षों पर प्रकाश डाला है। शाङ्गदेव-रचित 'सगीत रत्नाकर' के कथन 'ब्रह्मसविद् विसदृशी..... सविद्' (७।१२६६) पर टीका करते हुए कल्लिनाथ ने स्पष्ट कहा है कि रत्यादि स्थायी भावों के संबंध के कारण ब्रह्मसविद् से विसदृश होते हुए भी रस अशतः सच्चिदानन्द के सदृश है।^४

प्रस्तुत प्रसंग में समानता से अधिक महत्त्वपूर्ण असमानता है, इसलिए आचार्यों ने अनेक प्रकार से ब्रह्मास्वाद से रसास्वाद की भिन्नता एवं विशिष्टता का स्पष्टीकरण किया है।

ब्रह्मास्वाद से रसास्वाद की पहली विशेषता तो यही है कि जिस आनन्द को योगि-जन कठोर साधना से बलपूर्वक प्राप्त करते हैं उसे सहृदय सुखपूर्वक अनायास ही प्राप्त कर लेता है। अभिनवगुप्त ने इस तथ्य की पुष्टि के लिए भट्टनायक की निम्न कारिका उद्धृत की है :

वाग्धेनुर्दुग्ध एतं हि रसं यद्बालतृष्णया ।
तेन नास्य समः स स्याद् दुह्यते योगिभिर्हि यः ।

अर्थात् (सहृदयजन रूप) वत्स में स्नेह के कारण वाग्धेनु इस रस को जो प्रस्तुत करती है उसके समान वह रस ही नहीं सकता जिसे योगी लोग दुहा करते हैं।

इसे और भी स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने आगे अपनी ओर से यह कहा है कि 'जिसे योगी लोग रसावेश के बिना ही केवल बलपूर्वक दुहा करते हैं।' अपने कथन को पुष्ट करने के लिए इसके साथ ही अभिनवगुप्त ने कालिदास के 'कुमारसम्भव' का वह छंद उद्धृत किया है जिसमें कहा गया है कि : 'दोहन में दक्ष मेरु के रहते हुए भी सारे पर्वतों ने जिस

१ (क) भाविते च रसे तस्य भोगः.....रजस्तमोर्वचिग्र्यानुविद्धसत्त्वमयनिजचित्स्वभाव-
निर्वृतिविश्रान्तिलक्षणः परब्रह्मास्वादसविधः । ध्वन्यालोक, पृ० १६३

२ (ख) भावकत्व-व्यापारेण भाव्यमानो रसो.....सत्वोद्रेक-प्रकाशानन्दमयनिजसंविद्धि-
श्रान्ति-लक्षणेन परब्रह्मास्वादसविधेन भोगेन परं भुज्यत एव ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७७

३ परब्रह्मास्वादसब्रह्माचारित्वं चास्त्वस्य रसास्वादस्य । ध्वन्यालोक, पृ० २००
साहित्यदर्पण, ३।२

४ नानारत्यादिसंगमाद् बहुधाभूतरत्यादिस्थायभावसंबंधाद्धेतोः ब्रह्मसविदो वैसावृश्यमुक्त्वा
अंशान्तरैः सच्चिदानन्दरूपैः तत्सादृश्यमप्याह ।

डॉ० राघवन द्वारा 'भोज का शृंगारप्रकाश', पृ० ४८१ पर उद्धृत

हिमालय को बस बना कर पृथु द्वारा उपदिष्ट धरित्री से रत्नों और महोपाधियों का दोहन किया।^१ इस कथन को देखते हुए अभिनवगुप्त के अनुसार योपी यदि मेरु है तो महद्दय हिमालय है।

कायानन्द योग द्वारा प्राप्त आनन्द का तुलना में अधिक सुखावह एव सुकुमार है इसका उल्लेख अभिनवगुप्त ने 'जीवन म ही अयमत्र भी किया है।^२ 'अभिनवभारती' में भी जहाँ उन्होंने योगिप्रयय को विषयास्वाद शून्यता के कारण परम' कहा है वहाँ रस प्रतीति को हृद्यनातिशय में युक्त माना है।^३ बदायिनी योगज आनन्द की 'एकधनता' क लिए योगियों में एक प्रकार की अतिरिक्त परमता अपरिहार्य हो जाती है जिससे काव्य का महद्दय मुक्त रहता है। परमता के कारण ही योगी वीर' अथवा 'महावीर' कहलाता है जबकि कायशास्त्र में महद्दय के लिए सर्वत्र सुकुमार शब्द का प्रयोग किया जाता है।

इसके अनिर्गुण योग एव काव्य दोषा के आनन्द के स्वरूप में भी अंतर होता है। योगी दो प्रकार के होते हैं मितयोगी एव परमयोगी। मितयोगी का ज्ञान तटस्थ एव परमवेदनरूपक होता है इसलिए उसमें रसात्मकता नहीं होती। इसी प्रकार परमयोगी सभी विषया के उपराम से शून्य होकर शुद्ध एतच्चन आनन्द का उपलब्ध करता है इसलिए वह भी सौंदर्यरहित होता है।^४ रसास्वाद इन दोनों प्रकार के अनुभवों में इसलिए विशिष्ट होता है कि काव्य का महद्दय काव्य विषया में तत्त्व रहने के स्थान पर आत्मानुपवेश करता है। इसलिए महद्दय के लिए तादात्म्य एव त मयीभवन आवश्यक है। इस तादात्म्य के कारण ही योगी के शुद्ध आत्मानन्द के विपरीत महद्दय का चिदानन्द विभावादि विषया में सर्वात्मन रहता है। ब्रह्मास्वाद विषय विहीन शुद्ध चिदानन्द होता है तो काव्यानन्द विभावादि मवलिन चिदानन्द।^५

रसास्वाद में रत्यादि भाव और चित्त के सन्ध के रूप पर दशन भेद से आचार्यों में मतभेद हो सकता है किन्तु इस बात पर प्रायः सभी रसवादी एकमत हैं कि रसास्वाद रत्यादि मवलिन चिदानन्द है। अभिनवगुप्त भ्रमृति शैवादीन मनावलम्बी आचार्य चिद्विशिष्ट रत्यादि स्थायी भाव का रस मानते हैं तो शांकर अद्वैतवादी पंडितराज रत्यादि-अवच्छिन्न भग्नावरण चित्तों। एक जगह चित्त विशयण और रति आदि स्थायी भाव विशेष्य हैं और दूसरी जगह चित्त विशय्य हैं और रति आदि स्थायी भाव विशयण। इस धार के रहते हुए भी रस

१ ध्वयालोक, पृ० ६३

२ शब्दसम्यग्भावाद्दयस्यवाद्गु वरविभावाद्गुभावसमृचित्प्रातिविधिप्रत्ययादिवात्मनानुराग-सुकुमारस्वसिद्धिदानं ब्रह्मणाव्यापाररसनीयहृषो रसः। ध्वयालोक पृ० ५०

३ योगिप्रत्ययश्च विषयास्वाद-शून्यतापर्याप्तित्वात्कार-सुखदुःखादि विविध-शासनानुवे-धापनतद्दुःखानिश्च-सर्विच्छेदनात्मना भुजते बुधा। अभिनवभारता भाग १, पृ० २६०

४ सा च योगिप्रयय-अवितन-स्थपरसो-वित्तमानात्सकलश्रेयसिकोपरागशून्य-शुद्धपरयोगत-स्वात्मान-वृत्तधनानुभवाच्च विशिष्यते। एतेषां श्रेययोगमजनादिविधना-तरीदयातादस्थी-स्फु-त्विषयपावता वक्ष्यते-ततो-दयविरहात्। वही पृ० २६५

५ इयं च परब्रह्मस्वात्गत सपर्यवित्तभावा, विभावादिविषय-सर्वात्मनचिदान-दालम्बनत्वात्। रमगाधर, पृ० ६०

में रति आदि स्थायी भाव एवं चैतन्य दोनों का अंशतः विद्यमान होना निश्चित है। चैतन्यांश को लेकर रस नित्य और स्वप्रकाश है और रति आदि भावों के अंश को लेकर अनित्य और परप्रकाश।^१ यह सम्मिश्रण ही रसास्वाद को ब्रह्मास्वाद से भिन्न एवं विशिष्ट सिद्ध करता है।

इसीलिए योगी जहाँ सभी प्रकार के द्वन्द्वों एवं विरोधों को जानाग्नि द्वारा विनष्ट करके एकघन रूप प्रदान कर लेता है, वहाँ सहृदय के चित्त में वासनादि संस्कारों के साथ ही विभावादि द्वारा व्यक्त भाव भी जीवित रहते हैं। ब्रह्मास्वाद में जहाँ द्वन्द्व-रूप तत्त्वों में से एक का दमन किया जाता है, काव्यास्वाद में दोनों के अस्तित्व को किसी-न-किसी प्रकार सुरक्षित रखते हुए चर्चणा एवं आस्वाद का रूप दिया जाता है।^२

इसके अतिरिक्त परम योगी के अनुभव का साक्षात्कार स्वगत होता है, अतः वह दूसरों के अनुभव का विषय हो ही नहीं सकता। परन्तु रसात्मक अनुभव सभी सामाजिकों में समान रूप से अवस्थित रहता है, अतः इसके संबंध में यह नहीं कहा जा सकता कि उसके अनुभव करने के विषय में किसी प्रकार की विवशता अथवा बाधा है। रसास्वाद की यह साधारणीकृत स्थिति उसको मात्र स्वात्मगत अनुभव से भिन्न कर देती है।^३

रसास्वाद ब्रह्मास्वाद से इस अर्थ में भी भिन्न है कि ब्रह्मानन्द की उपलब्धि जहाँ श्रवण, मनन, निदिध्यासन आदि व्यापारों से ही संभव हो जाती है वहाँ काव्यानन्द काव्य-निर्भर है, जिसकी प्राप्ति काव्य के व्यंजना-व्यापार से होती है। इससे यह प्रमाणित होता है कि ब्रह्मास्वाद और काव्यास्वाद में कारण के साथ ही व्यापार की दृष्टि से भी भेद है।^४

इस प्रकार रसानुभूति लोक-भिन्न ही नहीं वल्कि योग-भिन्न भी है और यही उसकी अलौकिकता अथवा विलक्षणता है।

इतना होते हुए भी यह न भूलना चाहिए कि काव्यशास्त्र के आचार्यों ने रस के स्वरूप का वर्णन करने के लिए प्रायः 'विश्रान्ति', 'निर्वृत्ति', 'लय', 'निर्वेश', 'समापत्ति', 'चमत्कार' आदि उन्ही पारिभाषिक शब्दों की सहायता ली है जिनका प्रयोग मुख्यतः ब्रह्म

^१ इत्थं चाभिनवगुप्त-मम्मटभट्टादिग्रन्थस्वारस्येन भग्नावरण-चिद्विशिष्टो रत्यादिःस्थायी भावो रस इति स्थितम् । वस्तुतस्तु चक्ष्यमाणश्रुतिस्वारस्येन रत्याद्यावच्छिन्ना भग्नावरणा चिदेव रसः । सर्वथैव चास्या विशिष्टात्मनो विशेषणं विशिष्यं वा हि चिद्वंशमादाय, नित्यत्वं स्वप्रकाशत्वं च सिद्धम् । रत्यावंशमादाय त्वनित्यभित्तरभास्यत्वं च ।

रसगंगाधर, पृ० ८८-८९

^२ Mystical experience involves the annihilation of every pair of opposites, every thing is reabsorbed in its dissolving fire. Sun, moon, night and day, beautiful and ugly, etc., no longer exist in it. The limited 'I' is completely absorbed into Siva or Bhairava, the adored object; every thing vanishes from the field of consciousness. Aesthetic experience, on the other hand, requires the presence of the Patent traces of Delight, etc. (aroused by the operation of the Determinants, etc.)

R. Gnoli : *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta*, p. 100.

^३ डॉ० रघुवंश : भरत का नाट्यशास्त्र, पृ० ३०८

^४ भाव्या च काव्यव्यापारमात्रात् । रसगंगाधर, पृ० ९०

व निरूपण में किया गया है। ऐसा प्रतीत होता है कि परवर्ती युग में याग एक वस्तु के बतल हुए प्रभाव का देखकर काव्य को उनका समकक्ष गौरवपूर्ण पद दिनांत के लिए आचार्यों ने उसे ब्रह्मास्वाद सविध एवं ब्रह्मानन्द महोत्तर प्रमाणित करने का अथवा प्रयास किया। अभिनवगुप्त आदि आचार्यों के सारे विवचन से यही ध्यजित होता है कि जिन आनन्द की उपलब्धि के लिए धर्म दर्शन योग आदि में कठिन साधनाया का विधान घनताया गया है उसी को वाच्य के माध्यम से सद्गुण गहज ही प्राप्त कर सता है। जीवागम के कर्मोरी आचार्यों ने इसीलिए रस का लगभग शिव रूप सिद्ध कर लिया और बाद में गौडीय वर्णवा ने उनमें भा एक बद्धम आगे बढ़ कर माधुय भाव की कृष्णभक्ति के आधार पर भक्ति रस का एक शास्त्र ही रच डाला जहाँ पद्वैच का रस सिद्धांत रस की पूर्व प्रतिष्ठित ऐतिह्य भूमिका पार कर नितांत आध्यात्मिक स्थिति में निमज्जित हा गया।^१ एम अनिरेका के होने हुए ना यह उल्लेखनीय है कि रस प्रयास में भी अधिकांश आचार्यों ने वाच्य की स्वतंत्र मत्ता अशुण्ण रखी।

सौन्दर्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति

कला में प्राप्त होनेवाली अनुभूति की उदात्ता गहनता और रहस्यमयता का ध्यान में रखते हुए प्रायः उसका स्वरूप का विवरण आध्यात्मिक अनुभूति के रूपका के माध्यम से किया जाता रहा है। इसका एक कारण मभवत यह है कि पारम्पर्य सौन्दर्यशास्त्र एक दीर्घ काल तक भाववाना दार्शनिक प्रणालियाँ और धार्मिक मायताया के प्रभाव की छाया में विवसित होता रहा। वैधलिक विचारकों ने कला के मूजन में लकर प्रकृत तक की संपूर्ण प्रक्रिया को प्रायः शमाई धर्म की साम्प्रदायिक सजाओ एवं प्रतीकों की सहायता से निरूपित किया है। उदाहरण के लिए कभी कला का एपिकनी कहा गया है ता कभी उसकी निर्वैयक्तिकता का आश्चर्य की सहायता से समझाया जाता है और कभी वाच्य अनुभूति को सामान्य संप्रण (कम्प्यूनिवेशन) से भी आगे बढ़ कर कम्प्युनियन कहा गया है।^२ सभी प्रकार अनेक मूजनशील कलाकारों ने भी अपने मूजनात्मक अनुभवों की तीव्रता का रहस्यमय एवं सूड आध्यात्मिक स्वेता में व्यक्त किया है। इसने अनिरिक्त आधुनिक महत्त्वपूर्ण समीक्षकों ने भी कायगत महत्ता को धार्मिक सवेदन के रूप में समझाने का प्रयास किया है। मधु आनन्द ने ता आधुनिक युग में कविता की धर्म का स्थानापन्न घाषित करते हुए अर्थ की भाँति हा कविता की भी सावना शान्ति और माद प्रदान करलवाली माना है। टी० एस० इलियट ने कैथलिक आस्था स्वीकार करन के बाद स्पष्ट शब्दों में कहा है कि कलात्मक भाव दीर्घ धार्मिक भाव बाध से परित्यक्त होकर दरिद्र हा जाता है और इसनिए कलात्मक भाव बोम का आध्यात्मिक अभिज्ञान में विस्तार आवश्यक है।^२

एफ० थार० लौरेंस ने डी० एच० थार्ल्स के जीवन सबधी बाध के गाम्भीय का स्पष्ट करने के लिए धार्मिक शब्दावली से ग्रहाते श्रद्धा (रेवरेस) शब्द का प्रयोग किया है और एक अर्थ सदर्भ में उस अर्थ गाम्भीय को स्पष्ट शब्दों में धार्मिक गाम्भीय की

^१ शिवप्रसाद भट्टाचार्य स्टडीज इन इण्डियन पोएटिक्स प० ४५ पृ३

^२ जेटस टुवर्ड्स द इफिनेशन ऑफ कलचर प० २६

अमिधा प्रदान करते हुए इस प्रकार कहा है : “महान साहित्य के संपर्क में आने पर हमें उस तथ्य का बोध होता है जिसे हम अपने अन्तरतम की गहराई में सचमुच ही आस्थापूर्वक मानते हैं। ‘किसलिए—अंततः किसलिए ? लोग किसलिए जीवित रहते हैं’—जैसे प्रश्न विचार और अनुभूति की धार्मिक गहराई को व्यक्त करते हैं। जब डी० एच० लॉरेस अपने उपन्यास ‘इन्द्रधनुष’ में नैश आकाश की गहराई के नीचे सोचते हुए टाम ब्रैगवैन के बारे में कहते हैं कि “उसने जान लिया कि अब वह अपना नहीं रहा” तो वे धार्मिक स्तर की अनुभूति को व्यक्त करते हैं।”^१

द्वितीय महायुद्ध से पूर्व फ्रांस में काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति के पारस्परिक संबंध पर व्यापक रूप से विवाद हुआ था। हेनरी ब्रेमो ने कुछ अर्धसत्य प्रस्तुत किए तो कवि क्लादेल ने इस विषय पर अतिरिक्त सत्यो का आख्यान किया। प्रसिद्ध फ्रेंच सौन्दर्यशास्त्री ज्याक मारिते के अनुसार अंततः इस विवाद से यह विवेकसम्मत निष्कर्ष निकला कि काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति प्रकृत्या भिन्न हैं। इस भेद पर प्रकाश डालते हुए ज्याक मारिते ने लिखा है कि काव्यानुभूति का संबंध इस सृष्टि के असह्य प्राणियों के अन्तर्व्यक्तिक संबंधों से होता है; जबकि आध्यात्मिक अनुभूति का सबंध वस्तुओं की अगोचर और लोकोत्तर अन्विति के सिद्धान्त से होता है। सम-प्रकृति के माध्यम से प्राप्त होनेवाला गुह्य ज्ञान, जो काव्यानुभूति की विशिष्टता है, मानव के अन्तरतम में स्थित संवेगों को जाग्रत करने से संपन्न होता है; किन्तु उससे भी गुह्य, स्थायी एवं चरम ज्ञान, जो आध्यात्मिक अनुभूति की अपनी विशिष्टता है, या तो बौद्धिक एकाग्रता के द्वारा शून्य की सृष्टि करके, उस शून्य के साथ आत्मा के अनिर्वचनीय स्पर्श के द्वारा उत्पन्न होता है अथवा प्रभु-प्रसाद से, मानसिक संवेगों का अतिक्रमण करनेवाली आत्मा के साथ प्रभु के सम्मिलन में परिणत होता है। इसके अतिरिक्त काव्यानुभूति आरंभ से ही अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख होती है। जिसकी परिणति या तो विवक्षित शब्द में होती है अथवा एक कृति में। दूसरी ओर आध्यात्मिक अनुभूति की प्रवृत्ति मौन की ओर होती है और उसकी परिणति सर्वव्यापी परम सत्ता के आस्वाद में होती है। किन्तु ज्याक मारिते का अपना मत है कि “प्रकृत्या भिन्न होते हुए भी काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति पास ही पास जन्म ग्रहण करती हैं। दोनों ही का जन्म आत्मा के केन्द्र के निकट होता है, और दोनों ही का मूल उत्स चेतना का प्राग्बौद्धिक या आधिबौद्धिक स्तर है। आश्चर्य नहीं जो दोनों ही असंख्य विधियों से एक-दूसरे को काटते हुए परस्पर संप्रेषण-व्यापार में प्रवृत्त रहती हैं। काव्यानुभूति स्वभावतः अनुचिन्तन के लिए अवकाश नहीं छोड़ती और न उस अनुचिन्तन के साथ किसी अन्य वस्तु का मिश्रण ही स्वीकार करती है, जबकि आध्यात्मिक अनुभूति पहले ही से अनुचिन्तन के लिए पथ प्रशस्त किए रखती है, जिसके द्वारा वह मौन भी कभी-कभी काव्यात्मक अभिव्यजना में परिणत हो जाता है।”^२

“सौन्दर्यानुभूति और धार्मिक अनुभूति न तद्वत् है और न सजातीय। किन्तु अपने सर्वोत्तम रूप में वे समान होती हैं, क्योंकि उस बिन्दु पर दोनों ही जीवन में महान आस्था

^१ दू कल्चर्स : द सिग्निफिकेन्स ऑफ़ सी० पी० स्तो, पृ० २३

^२ क्रिएटिव इंट्यूशन इन आर्ट एण्ड पोएट्री, पृ० १७३

द्योतित करती हैं। इस अर्थ में भी दोनों एक हैं कि मनुष्य में जिनकी भी क्षमता है उसकी सर्वोच्च सिद्धि प्रायः दोनों ही में उपलब्ध होती है, और सिद्धि के चरम शिखर पर पहुँच कर दोनों ही यह विश्वास उत्पन्न करती हैं कि जीवा महात्मा में बचिन नहीं है। माकाट का 'जी माइनर कुइनटेंट' धार्मिकता की ऊँचाई छू लेता है, इसलिए नहीं कि वह विशेष रूप से एक पावन अवसर के लिए निमित्त है बल्कि इसलिए कि वह सामक और श्रोता को बराबर अपनी इस क्षमता के प्रति आश्वस्त करना है कि उसका अनुसरण करनेवाला अपनी सामान्य जीवन-वृत्ति और जागतिक अध निद्रा का अनिद्रमण करके तत्त्वे अर्थ में जीवित होन का अनुभव करना है।¹

काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति का संबंध

काव्यानुभूति को पूरव और पश्चिम दाना के अधिवाहक विद्वानों ने जीवनानुभूति से भिन्न ही नहीं अधिक उदात्त और परिष्कृत अनुभूति स्वीकार किया है। इस अनुभूति की उत्कृष्टता एवं जाव भिन्नता की व्याख्या करने के लिए अध्यात्म तथा दशन में शब्दावली ग्रहण करने की प्रवृत्ति स्वदेश विदेश के आचार्यों में प्रत्यक्ष त्रिय रही है। यद्यपि इन शब्दावली के प्रयोग का उद्देश्य इस अनुभूति की लोकोत्तरता या आध्यात्मिकता सिद्ध करना उतना नहीं था जितना लौकिक अनुभूति से भिन्नता एवं उदात्तता, तथापि आध्यात्मिक शब्दावली के प्रयोग के कारण यह प्रश्न विचारणीय अवश्य हा जाता है कि इन आचार्यों के आध्यात्मिक शब्दावली का प्रयोग करने पर भी उसे आध्यात्मिक अनुभूति से किस रूप में भिन्न माना है।

एक बात इस मदभ में विशेष रूप से ध्यात रखने की है। भारत में काव्य चिन्तन जहाँ आरभ से ही धार्मिक मताग्रहों से बहुत-कुछ मुक्त था वहाँ पश्चिम में कला और साहित्य पर ईसाई धर्म के प्रभाव विस्तार के साथ काव्यानुभूति को धार्मिक अनुभूतियाँ के रूपको और शब्दावली से समझाया जान लगा था। वहाँ इस प्रकार की व्याख्याएँ आस्था मूलक धार्मिक दृष्टि में की गईं जबकि पूरव में दशन की बौद्धिक और तत्त्वप्रधान दृष्टि से। इसके अनिश्चित विज्ञान के विकास के साथ, पश्चिम में कलाभा की उपयोगिता शकास्पद होने लगी। विज्ञान जहाँ ज्ञान का प्रकाश देना हा, वहाँ तुलना में कलाओं की सार्थकता और अस्तित्व के औचित्य की व्याख्या के लिए धार्मिक शब्दावली का आश्रय लेने हुए यह प्रयास किया जाने लगा कि उस वैज्ञानिक युग में उह धर्म का स्थानापन्न सिद्ध कर दिया जाए।

एक बात दोनों चिन्तन परंपराओं में समान है। जिस प्रकार आदि आचार्य भरत मुनि ने काव्यानुभूति को आध्यात्मिक अनुभूति नहीं कहा, उसी प्रकार प्लेटो और अरस्तू ने भी नहीं। वस्तुतः जहाँ भारत आरभ में ही भावधान रह कर 'नाट्यधर्मों' और 'लोकधर्मों' के बीच एक निश्चिन्न भेद करके चले वहाँ प्लेटो और अरस्तू दोनों ने ही जिस रूप में काव्य का प्रभाव मनावेगों का उत्तेजन माना है, उससे स्पष्ट है कि वे उस आम्वाद को लाविक अनुभूतियों से बहुत भिन्न नहीं मानते थे। पश्चिम में काव्य के आम्वाद का उदात्त मानने

¹ जेम्स एल० जैरट व क्वैस्ट फॉर ग्युटी, पृ० २६६

वाले पहले आचार्य शायद लॉजाइनस थे। किन्तु लॉजाइनस ने काव्यानुभूति को आध्यात्मिक अनुभूति नहीं माना।

एक बात इस संबंध में अत्यंत रोचक है। भारतीय आचार्यों में से रसानुभूति के संदर्भ में आध्यात्मिक शब्दावली का प्रयोग करनेवाले पहले आचार्य भट्टनायक भी इस संबंध में अत्यंत सावधान थे कि वे काव्यानुभूति को पारलौकिक या आध्यात्मिक न बना दें, अतः वे जब रस की व्याख्या करते हैं तो उसे ब्रह्मास्वाद न कह कर ब्रह्मास्वाद सविध कहते हैं। यही नहीं अभिनवगुप्त भी 'ध्वन्यालोक-लोचन' में उनका मत उद्धृत करते हुए स्वयं भी रस के 'सम्राट्चारित्व' की पुष्टि करते हैं। विश्वनाथ ने भी रस को ब्रह्मास्वाद न कह कर 'ब्रह्मास्वाद-सहोदर' कहा है। इन आचार्यों के मतों से सर्वथा स्पष्ट है कि वे काव्यास्वाद को आत्मास्वाद या ब्रह्मास्वाद का पर्याय नहीं मानते, बल्कि उसके सदृश मानते हैं। कहने का सार यह है कि काव्यास्वाद की अलौकिकता की व्याख्या दार्शनिक शब्दावली में करने पर भी इन आचार्यों का अधिक ध्यान ब्रह्मास्वाद से उसकी भिन्नता सिद्ध करने पर रहा है। रसानुभूति की व्याख्या के संदर्भ में दार्शनिक शब्दावली का अवलम्ब इन आचार्यों ने उसकी आध्यात्मिकता सिद्ध करने के लिए नहीं, बल्कि उसकी लोक-भिन्नता और विलक्षणता सिद्ध करने के लिए लिया है।

विचित्र बात है कि भारतीय मनीषा जहाँ धर्म और दर्शन से अधिक आक्रान्त रही है, वहाँ पाश्चात्य विचार-पद्धति को अधिक वैज्ञानिक और विवेकपुष्ट स्वीकार किया जाता रहा है। परन्तु भारतीय आचार्यों ने जहाँ आरंभ से ही धार्मिक अनुभूति और रसानुभूति के अंतर को अत्यंत सावधानी से बनाए रखा, वहाँ अपेक्षाकृत आधुनिक और वैज्ञानिक युग के पाश्चात्य विचारक कलात्मक बोध को प्रायः धार्मिक अनुभूति से संयुक्त या संवलित मानने की ओर उन्मुख दिखाई पड़ते हैं। उसका कारण जैसा पहले भी स्पष्ट किया जा चुका है, वैज्ञानिक युग की वर्धमान बौद्धिकता ही रही, जिसके कारण विज्ञान के ज्ञानालोक में विज्ञान से इतर सभी व्यापारों की सार्थकता पर प्रश्न-चिह्न लगाया जाने लगा। ऐसी स्थिति में जब धर्म भी शंका का विषय हो गया, कलाओं का औचित्य इसी तर्क के आधार पर सिद्ध किया जाने लगा कि जो आत्मिक शान्ति और मोक्ष धर्म के माध्यम से प्राप्य समझे जाते हैं, वही प्रयोजन आधुनिक युग में कला द्वारा सिद्ध हो सकते हैं।

मैथ्यू आर्नल्ड ने स्पष्ट शब्दों में कविता को धर्म का स्थानापन्न कहा ही है; परन्तु आश्चर्य की बात यह है कि जिस युग में एक ओर ड्यूई और रिचर्ड्स जैसे विचारक कलानुभूति को जीवनानुभूति से अभिन्न प्रतिपादित कर रहे थे, उसी युग में इलियट 'कलात्मक भाव-बोध का आध्यात्मिक अभिज्ञान में विस्तार' आवश्यक बता रहे थे। अधुनातन विचारकों में एफ० आर० लीविस ने भी कलानुभूति के संदर्भ में धार्मिक शब्दावली का प्रयोग किया है। भारतीय विचारकों में इस प्रकार का भ्रम काव्यशास्त्र संबंधी चिन्तन के क्षेत्र में नहीं हुआ। इस प्रकार का मत परवर्ती युग में केवल वंगला के वैष्णव आचार्यों की भक्ति रस की प्रकल्पना में उपलब्ध होता है। भक्ति रस या मधुर रस की अनुभूति धार्मिक अनुभूति है, और उसे परम रस या एकमात्र रस स्वीकार करने का अर्थ है—काव्यानुभूति मात्र को धार्मिक अनुभूति मानना।

जिस प्रकार पारस्वत्य विचारको ने धार्मिक शब्दावली के माध्यम से काव्यानुभूति के स्वरूप की व्याख्या की है, उसी प्रकार भारतीय आचार्यों ने भी । परन्तु जहाँ एक ओर स्वदेश विदेश के आचार्यों का उद्देश्य जीवितानुभव की तुलना में इस अनुभूति को उत्कृष्टता मिद्ध करना है, वहाँ दूसरी ओर भारतीय आचार्यों ने इसे कम-से-कम योगाभ्यास से उपलब्ध अनुभूति की तुलना में हृद्यतातिशयोक्ति होने के कारण अधिक सुकुमार, मौन्दर्य निर्भर अत सुखावह माना है । इस प्रकार कम-से-कम व्यावहारिक स्तर पर यह अनुभूति अपेक्षाकृत प्रिय और ग्राह्य सिद्ध होती है ।

आत्मनिन्द और काव्यानिन्द में निश्चित भेद है, इस संबंध में भारतीय आचार्यों के मत में कोई द्विविधा नहीं थी । अभिनवगुप्त ने अत्यंत स्पष्ट शब्दों में विषयानन्द, काव्यानिन्द और ब्रह्मानन्द के बीच पारस्परिक अंतर की व्याख्या की है । वे ब्रह्मानन्द को विशुद्ध चिन्तन, मन्विन् या आत्मा का आस्वाद मानते हैं, और काव्यानिन्द को चिन्तन विविशष्ट भाव का आस्वाद, जिसमें हृदय तत्त्व की प्रधानता रहती है । एक मुख्यतः भाव का आस्वाद है, दूसरा विशुद्ध आत्मा का । और-ओ और, आत्मेतर सभी मृष्टि और व्यापारों की मिथ्या माननेवाले वेदाती आचार्य पंडितराज जगन्नाथ भी काव्यानिन्द को भाव-विविशिष्ट चिन्तन का आस्वाद मानते हैं । इस प्रकार काव्यानुभूति को भारतीय आचार्यों ने कभी आध्यात्मिक अनुभूति से अभिन्न मानने की भूल नहीं की ।

पश्चिम में भी अन्ततः काव्यानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति के पारस्परिक संबंध को लेकर आधुनिक युग में जा विवाद हुआ, उसका निष्कर्ष यही निकला कि काव्यानुभूति आध्यात्मिक अनुभूति से भिन्न है । जिस प्रकार अभिनवगुप्त ने तर्क प्रस्तुत किया था कि हृदय या भाव तत्त्व की प्रधानता के कारण यह अनुभूति आध्यात्मिक अनुभूति से भिन्न है, उसी प्रकार ज्याक मारिटे ने भी शब्द-भेद से यही कहा कि जहाँ काव्यानुभूति का संबंध इस मृष्टि के अमूर्त प्राणियों के अन्तर्व्यक्तिक संबंधों में होता है, आध्यात्मिक अनुभूति का संबंध वस्तुओं की अगोचर और लोकोत्तर अस्तित्व के सिद्धान्त से होता है । मृष्टि के प्राणियों का अन्तर्व्यक्तिक संबंध हादिक बौद्धिक आदि आन्तरिक लौकिक वृत्तियों का ही संबंध हो सकता है और अगोचर तथा लोकोत्तर अस्तित्व का संबंध इन्द्रियातीत विषय से ही हो सकता है । ज्याक मारिटे ने भी काव्यानुभूति का संबंध मानव के अन्तरतम में स्थित संबंधों की जागृति से जाड़ा है और इस प्रकार उसे सवेग प्रघात माना है, जबकि आध्यात्मिक अनुभूति की विशिष्टता उसका गुह्य, स्थायी एक चरम ज्ञान रूप होना है, जो या तो आत्मा के घनतल पर बौद्धिक एकाग्रता के द्वारा संपन्न होती है, अथवा प्रभु-प्रसाद से । यह अनुभूति मानसिक संबंधों का अतिक्रमण करके ही संभव है । ज्याक मारिटे का यह तर्क अभिनवगुप्त के 'हृद्यतातिशयोक्ति' एवं भाव की प्रधानता के तर्क से बहुत भिन्न नहीं है । किन्तु मारिटे ने जहाँ काव्यानुभूति में अनुचितन का अवकाश दिखाना नहीं स्वीकार किया है, वहाँ आध्यात्मिक अनुभूति को अनुचितन प्रधान ही माना है । इसके विपरीत भारतीय आचार्य तो काव्यानुभूति को 'रमना च बोधरूपा' कह कर उभय ज्ञान और अनुचितन का अण स्वीकार कर लेते हैं । वस्तुतः मारिटे का अभिप्राय भी वेदाचित् ज्ञानरूपता का पूर्णतः निषेध न करके, बलाबल का अंतर निरूपित करना ही था ।

मारिटे ने दोनों के बीच भेद निरूपित करते हुए एक तर्क और भी प्रस्तुत किया

है। उनका विचार है कि जहाँ काव्यानुभूति की प्रवृत्ति अभिव्यक्ति की ओर उन्मुख होती है, वहाँ आध्यात्मिक अनुभूति की प्रवृत्ति मौन की ओर। पहली की विवक्षा शब्द अध्या कृतित्व के माध्यम से होती है और दूसरी गूँगे का गुड़ है, वह केवल आस्वाद रूप है।

दोनों अनुभूतियों में अंतर स्वीकार करते हुए भी स्वदेश-विदेश के आचार्यों ने कहीं-न-कहीं दोनों में समानता भी स्वीकार की है। जिस प्रकार भारतीय आचार्यों ने उसे ब्रह्मास्वाद-सहोदर आदि कह कर चिन्मय, स्वप्रकाशानन्द आदि विशेषणों से उसके स्वरूप को परिभाषित किया है, वहाँ पश्चिमी विचारकों ने भी उसे एक प्रकार का 'कम्प्यूनियन', 'एपिफेनी' और 'आइकन' कहा है। जिस प्रकार भारतीय आचार्यों ने उसे लोकोत्तर माना है, उसी प्रकार विदेश के आचार्यों ने भी उसे मनुष्य की क्षमता की सर्वोच्च सिद्धि स्वीकार किया है। दोनों ही ने शब्द-भेद से जीवनानुभूति की तुलना में काव्यानुभूति की उत्कृष्टता, विलक्षणता और अलौकिकता सिद्ध करने के लिए धार्मिक-दार्शनिक शब्दावली का आश्रय लिया है, परन्तु इस संबंध में दोनों ही में मतैक्य है कि वह जीवनानुभूति से जितनी भिन्न है, उतनी ही भिन्न आध्यात्मिक अनुभूति से भी है।

रस की विलक्षणता और अलौकिकता

रसानुभूति का अभिप्राय है काव्यास्वाद। रस आस्वाद-रूप है, जिसे चर्चणा भी कहते हैं। विभिन्न दृष्टियों से इसी आस्वाद की स्वरूप-व्याख्या का प्रयास संस्कृत आचार्यों ने किया है, जिसमें सर्वाधिक विस्तारयुक्त और सांगोपांग व्याख्या आचार्य अभिनवगुप्त की है। रस के आस्वाद का जीवन के अन्य अनुभवों से क्या संबंध है और उसका अपना स्वरूप क्या है? यही इस विषय से संबद्ध मुख्य प्रश्न है।

रसानुभूति सामान्य लोकानुभव से भिन्न है, अतः इनमें भेद करते हुए आचार्यों ने उसे 'अलौकिक' कहा। स्वयं भरत मुनि 'नाट्यधर्मी' और 'लोकधर्मी' का भेद करते हुए रस को 'नाट्यरस' कह कर उसकी विशिष्टता का संकेत कर चुके थे, जिसका व्याख्यान अभिनवगुप्त ने 'नाट्य एव रसः, न तु लोके' कह कर किया। रस की इसी लोक-भिन्नता या अलौकिकता की व्याख्या उन्होंने अनेक रूपों में की। आचार्य मम्मट ने उन्हीं के मत का सार 'काव्यप्रकाश' में प्रस्तुत करते हुए, रस की अलौकिकता सिद्ध करने के लिए निम्नांकित युक्तियाँ प्रस्तुत की हैं :

१. रस न कार्य है न ज्ञाप्य। उसे कार्य मानने पर विभावादि कारणों का नाश होने पर भी उसकी स्थिति संभव हो जाएगी और ज्ञाप्य मानने पर ज्ञापन से पूर्व उसकी सत्ता सिद्ध हो जाएगी। रस केवल विभावादि से व्यंजित और आस्वाद-योग्य है।^१

२. कारक और ज्ञापक हेतुओं के अतिरिक्त किसी तीसरे हेतु के अभाव में जिन व्यंजक हेतुओं से रस सिद्ध होता है, वे उपर्युक्त दोनों हेतुओं से विलक्षण अतः अलौकिक

^१ स च न कार्यः; विभावादिविनाशेऽपि तस्य सम्भवप्रसंगात्। नापि ज्ञाप्यः सिद्धस्य तस्यासम्भवात्। अपि तु विभावादिभिर्व्यंजितरचर्चणीयः।

होने हैं, अतएव रसास्वाद अलौकिक अनुभव है। व्यञ्जव हेतुओं की यह विलक्षणता अलौकिकत्व की सिद्धि का भूषण है, रूपण नहीं।^१

३ रस को, लोक में 'काय तथा 'नेय' केवल उपचार में कहा जाता है। अथवा वह अस्मदादि के उम लौकिक प्रत्यक्ष से भिन्न है जो साक्षात्कारात्मक ज्ञान प्रत्यक्षादि प्रमाणा की सहायता से होता है। वह बिना प्रमाणा की महायता के, योगज सामध्य से सिद्ध युञ्जान योगिया के ज्ञान से भी भिन्न है तथा वेदान्तरस्पर्श से रहित, स्वात्म मात्र में पयवसित परिपक्व निर्विकल्प समाधि में स्थित परिमितेतर योगियों के ज्ञान में भी भिन्न है। वह प्रत्यक्षादि प्रमाणा से उत्पन्न ज्ञान से, 'प्रमाणतादृश्य' वाले मित यागि-ज्ञान से, और निर्विकल्प समाधि में स्थित योगिया की वेदान्तरस्पर्श रहित आरमानुभूति से विलक्षण है।^२

४ रस की यह प्रतीति, विभावादि के परामर्श की प्रधानता के कारण, निर्विकल्पक ज्ञान से प्राप्त नहीं है। वह आस्वाद्यमान अलौकिक आनन्दमय के स्वयंवेदनमिद होने के कारण सविकल्पक ज्ञान से भी अप्राप्त है। रस में उक्त उभयभावात् स्वल्प का उभयभावात्मकत्व भी पहले के समान लोकोत्तरता को ही बोधित करता है, विराध को नहीं। यही श्रीमान् अभिनवगुप्त पादाचाय का मन है।^३

उपर्युक्त युक्तिमा में सिद्ध है कि रसानुभूति को जब अलौकिक कहा गया तो सस्कृत आचार्यों का अभिप्राय उम अनुभूति की लोक-भिन्नता में था। वे उसे अलौकिक कह कर लोक-इतर मानत थे, लोकोत्तर या आध्यात्मिक अनुभूति नहीं। अलौकिकता में आशय था—वह अनुभूति जो लौकिक अनुभव से विलक्षण हो। अलौकिक में 'अ' उपसर्ग का अर्थ है—'समान होते हुए भी भिन्न'। रसास्वाद में उद्बुद्ध भाव लौकिक भावों के समान प्रतीत होने हुए भी उनसे भिन्न होते हैं। लौकिक अनुभूतियाँ व्यक्ति को किया में प्रवृत्त करती हैं, और रसानुभूति केवल आस्वाद रूप होती है।

रसास्वाद के लोकोत्तर स्वल्प को आचार्यों ने दो रूपा में स्पष्ट किया। एक ओर उसे मामाद्य लोकानुभव से भिन्न सिद्ध किया और दूसरी ओर आध्यात्मिक अनुभूति से। रसास्वाद जीवन की मामाद्य अनुभूतियाँ में भिन्न है, ऐसा अनेक युक्तियों के आधार पर स्वीकार किया गया, जिनमें महत्त्वपूर्ण तक निम्नलिखित हैं

^१ काक-ज्ञापकान्मामयत् क्व दृष्टमिति चेत ? न क्वचित् दृष्टमित्यलौकिकत्वं सिद्धेर्भूषण-
मेतन्न रूपणम् । वाच्यप्रकाश, पृ० ११०

^२ चक्षणात्पित्या तस्य निरूपितहृषचरितेति कार्योऽप्युच्यताम् । लौकिकप्रत्यक्षादिप्रमाण-
तादृश्याद्यबोधशालिभिनयोगिज्ञान, वेदान्तरस्पर्शरहितस्वात्ममात्रपयवसितपरिमितेतर-
योगिसवेदन विलक्षणलोकोत्तरस्वसवेदनगोचर इति प्रत्येयोऽप्यभिधीयताम् ।

वही, पृ० १११

^३ तद्ग्राहक च न निर्विकल्पक विभावादिपरामर्शप्रधानत्वात् । नापिसविकल्पक चर्च्यमाण-
स्यालौकिकानन्दमयस्य स्वसवेदनसिद्धत्वात् । उभयभावात्स्वरूपस्यचोभयभावात्मकत्वमपि
पूर्वकलोकोत्तरतामेव गमयति । न तु विरोधमिति श्रीमदाचार्याभिनवगुप्तपादाः ॥

वही, पृ० ११२

रस की लोक-भिन्नता

१. विभावादि की अलौकिकता : काव्यगत विभावादि को अभिनवगुप्त लोक से विलक्षण अलौकिक उपाय मानते थे। काव्यगत रसना बोधरूप होने पर भी उपायो की लौकिक विलक्षणता के कारण, वह भी अलौकिक प्रतीति है।^१ सामान्य जीवन में प्रत्येक व्यक्ति में 'व्यवहारगत अर्थक्रियाकारिता' होती है, जिसका अभिप्राय है व्यावहारिक प्रभाव-क्षमता। इसी से जीवन में व्यक्ति की सत्ता का ज्ञान होता है। काव्यगत विभावादि इसी अर्थ में सामान्य लौकिक व्यक्तियों से भिन्न होते हैं कि उनमें यह अर्थ क्रियाकारिता नहीं होती।

२. स्थायी की विलक्षणता : काव्य के माध्यम से रस-रूप में परिणत होनेवाले स्थायी भी जीवन की सामान्य स्थायी वृत्तियों से विलक्षण होते हैं। यदि लौकिक स्थायी भावों की परिणति रस-रूप में मान ली जाए तो व्यवहार में भी रस मानना होगा जो अनुभव से असिद्ध है। काव्य में उपस्थित विभावादि लौकिक अर्थ में कारणत्वादि की भूमिका का त्याग कर रसिक के हृदय में जिस वासना संस्कार को उद्बुद्ध या अभिव्यक्त करते हैं, वह केवल आपाततः लौकिक स्थायी के समान दिखाई पड़ता है, परन्तु हृदयसंवाद-तन्मयीभवन से उद्बुद्ध यह वासना-संस्कार अलौकिक होता है। मधुसूदन सरस्वती ने भी लौकिक भावों और काव्यास्वाद के समय प्रमाता में उद्बुद्ध होनेवाले स्थायी भावों में भेद किया है।^२ रस-सिद्धान्त में जिन स्थायी भावों की चर्चा की गई—रस-निष्पत्ति का आधार वे ही स्वीकार किए गए—उनसे भिन्न किसी विशिष्ट या पृथक् 'सौन्दर्य-भाव' या 'रस-भाव' की कल्पना नहीं की गई। सवासन सहृदय में वासना-रूप से वर्तमान आठ या नौ स्थायी भावों के ही काव्यगत पात्रों व घटनाओं द्वारा उद्बोधन की चर्चा की गई। किन्तु रसास्वाद का स्वरूप इन सभी से भिन्न भी माना गया। आनन्द की उस अनिवार्य सहचारी अनुभूति को, जो रसानुभूति में सदैव ही वर्तमान रहती है, भाव नहीं कहा जा सकता। वह इनसे विलक्षण होती है और सभी स्थायी भावों की रस-परिणति के समय विद्यमान रहती है। रसास्वाद के समय लौकिक जीवन की अनुभूतियों का स्पर्श भी घातक होता है। अतः रसास्वाद स्थायी से विलक्षण तथा अलौकिक है।

३. विभावादि की साधारणीकृत व सामान्य प्रतीति : सामान्य लौकिक व्यवहार में व्यक्ति-संबंध तीन प्रकार के होते हैं : शत्रु, मित्र तथा तटस्थ। इसी संबंध-भावना के आधार पर विषयो के प्रति प्रवृत्ति या निर्वृत्ति होती है। काव्यगत व्यवहार में विशेषता यही है कि वहाँ भावना व्यक्ति-संबद्ध नहीं होती। काव्यार्थ की सामान्य प्रतीति रसास्वाद के लिए नितान्त अनिवार्य है। मम्मट कहते हैं कि ये मेरे ही हैं अथवा मेरे नहीं हैं, ये शत्रु के ही हैं अथवा शत्रु के नहीं हैं, ये तटस्थ ही के हैं अथवा तटस्थ के नहीं हैं, इस प्रकार काव्यगत अर्थों में संबंध विशेष के स्वीकार अथवा परिहार की कल्पना भी नहीं रहती।

^१ रसना च बोधरूपैव किन्तु बोधान्तरेभ्यो लौकिकेभ्यो विलक्षणैव । उपायानां विभावादीनां लौकिकवैलक्षण्यात् । अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८५

^२ काव्यार्थनिष्ठा रत्याद्याः स्थायिनः सन्ति लौकिकाः ।

तद्बोद्धृनिष्ठास्त्वपरे तत्समा अप्यलौकिकाः ॥ भक्तिरसायन, ३।४

अतएव इनकी प्रतीति भी साधारण्य से होनी है।^१ यह साधारणीकरण कल्पित स्थिति के साथ सहृदय के तादात्म्य की अवस्था है जिसमें उसकी चिन्तकृति व्यावहारिक हानि-लाभ से निराशाना के कारण व्यक्ति सवधो से मुक्त, निर्व्यक्तित्व रहती है।

इसी साधारणीकृत रूप में प्रस्तुत हानि के कारण काव्य-गामयी लौकिक सामग्री में भिन्न होनी है। किन्तु निर्व्यक्तित्वता का अर्थ काव्य-सदम में तादात्म्य नहीं होता। इसमें शोक भिन्न प्रमाता काव्यास्वाद की स्थिति में काव्य में मन्त्रिय भाग लेता है, इसी का अभिनवगुप्त ने 'अनुप्रवेश' कहा है।

विभावादि के इस साधारण्य को न्यायशास्त्र के 'जातिलक्षण प्रत्यासत्ति' सिद्धान्त के द्वारा विद्वानों ने समझाया है।^२ काव्यगत विभावानुभाव यद्यपि व्यक्तित्व रूप में दिखाई देने हैं एवं विषयन्द्रिययोग के कारण यद्यपि वे लौकिक प्रत्यक्ष का विषय बनते हैं तथापि वे लौकिक अवस्था में आस्वाद्य नहीं होते। इस लौकिक प्रत्यक्ष के समकाल ही 'जातिलक्षणप्रत्यासत्ति' के द्वारा हमें उनके सामान्यत्व की प्रतीति होती है। वे इसी रूप में आस्वाद्य होते हैं और 'जातिलक्षणप्रत्यासत्ति' द्वारा होनेवाले इस प्रत्यक्ष ज्ञान ही को न्यायशास्त्र में 'अलौकिक प्रत्यक्ष' कहा गया है।

यह साधारणीकरण काव्य और सहृदय दोनों पक्षों में घटित होता है। एक ओर काव्यगत विभावादि साधारण्य रूप में प्रस्तुत होते हैं, दूसरी ओर पाठक का 'स्व' विगलित अर्थात् विस्मृत हो जाता है। मम्मट के अनुसार रसास्वाद के क्षण में सहृदय का 'परिमित प्रभाव' विगलित हो जाता है और उसके स्थान पर सहृदय में 'अपरिमित' भाव का उभय होता है।^३ माराम में काव्य में वर्णित लौकिक अर्थों व उनके द्वारा उद्बुद्ध होने वाले संस्कार—दोनों का स्वरूप लौकिक नहीं रहता, अतएव काव्य अनुभव अलौकिक है।

४ विभावादि स जीवितावधि सवध लौकिक अनुभवों में विशेष कार्य के सिद्ध हो जाने पर उसके 'उपायो' की आवश्यकता नहीं रहती। इसके विपरीत रस के उपायो—काव्यलक्षणगत विभावादि का रसास्वाद होने के उपरान्त त्याग नहीं किया जा सकता। यदि विभावादि नष्ट हो जायें तो रसास्वाद भी उनके साथ ही नष्ट हो जाएगा। वस्तुतः विभावादि अभिव्यक्ति-व्यंग्य स्थायी भाव ही रस चवणा का विषय होता है। अतएव रसास्वाद की अवधि उसके उपायो के साथ अभिन्न रूप में जुड़ी रहती है। रस इस अर्थ में 'विभावादि जीवितावधि' है और उसका रूप विभावादि की चवणा का ही है।

५ रस वस्तुतः समृद्धावलंबित प्रक्रिया है, जिसमें विभावादि में उद्बुद्ध रसिक का वासनसंस्कार अभिव्यक्त होता है। इसमें अभिव्यक्ति शब्द स्थायी में उपलक्षण नहीं,

^१ ममैवते, शशोरेवते, तटस्थस्यैवते, न ममैवते, न शशोरेवते, न तटस्थस्यैवते, इति सब धर्मोपस्थापित्वादिहरिहरनियमानुसंधयसायात साधारण्येन प्रतीते ।

काव्यप्रकाश, पृ० १०८

^२ म० ज्य० देशपाण्डे भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० ३१८

^३ नियतप्रमातृत्वेन स्थितोऽपि साधारणीपायबलात् तत्कारत्वावगलितपरिमितप्रभाव-भाववर्तो-मिथिवेद्यात्सपक्षं-पापरिमितभावेन प्रमात्रा ।

विशेषण के रूप में प्रयुक्त होता है। इस समूहावलंबनता के कारण विभाव आदि तो क्या स्वयं रसिक भी रस-चक्र का अनिवार्य अंग हो जाता है। जैसा रस का स्वरूप-निर्देश करते हुए अनेक आचार्यों ने संकेत किया है, विभावानुभावों से व्यक्त स्थायी का अभिप्राय होता है—विभावाद्यभिव्यक्ति विशिष्ट स्थायी की चर्चणा। स्वयं रसिक इस चक्र का अपरिहार्य अंग होता है। स्पष्ट ही यह अनुभूति लौकिक अनुभूति से अपनी समूहावलंबनता के कारण भिन्न है। सामान्य लौकिक अनुभव में अनुभूति के विषय और अनुभवकर्ता की पृथक और स्वतंत्र सत्ता होती है।

६. रसिक की तन्मयता : व्यावहारिक जीवन में कार्य-कारण आदि के माध्यम से परकीय चित्तवृत्ति का हमें तटस्थता से ज्ञान होता है, किन्तु रसास्वाद के क्षणों में रसिक की प्रतिक्रिया बोध-रूप मात्र न होकर अनुभव-रूप होती है। विभावादि के समक्ष उपस्थित होने पर केवल तटस्थता से रसिक को तत्संबंधी चित्तवृत्ति का बोध नहीं होता, उसमें उमका तन्मयीभवन होता है। और यही तन्मयीभवन अनुभावन है।^१ अनुभावन की इस प्रक्रिया में विभावों के लिए उचित चित्तवृत्ति से सजातीय, रसिक की अपनी चित्तवृत्ति उद्बुद्ध होती है।^२

७. रस की चर्चणोन्मुखता : काव्य का उपर्युक्त अनुभावन चर्चणा या रसनारूप होता है। लौकिक विषयों में अनुभूति का पर्यवसान वस्तु की प्राप्ति अथवा तद्विषयक कर्तव्य में रहता है और रसास्वाद का पर्यवसान केवल प्रतीतिविश्रान्ति में होता है। रस-प्रतीति केवल विभावादि की उपस्थित के काल तक रहती है। न विभावादि की उपस्थिति से पूर्व चर्चणा की सत्ता होती है, न उनके नष्ट हो जाने पर। अतः काव्य की दृष्टि से रसास्वाद के उपरान्त रसिक के लिए कोई कर्तव्य शेष नहीं रहता। इसीलिए अभिनवगुप्त ने विभावादि की चर्चणा की उपमा अद्भुत पुष्प से दी है।^३ काव्यास्वाद में इस प्रकार उत्तरकर्तव्योन्मुखता का अभाव होता है, वह एकान्त चर्चणारूप है। लोचनकार के अनुसार काव्य के विभावादि रसिक को चर्चणोन्मुख करते हैं और लौकिक विषय, शास्त्र, प्ररोचना अथवा अर्थवाद उसे उत्तरकर्तव्योन्मुख करते हैं।^४ रस की इस आस्वादरूपता या चर्चणा-रूपता से भिन्न न कोई सत्ता है, न लक्ष्य। यह केवल प्रतीति-रूप है, जिसे आस्वाद कहा जाता है और वह स्वयंसिद्ध है।

८. रसानुभूति इस अर्थ में भी लोक-भिन्न है कि वह अनुमान, स्मरणादि ज्ञान की अन्य सरणियों पर आरुढ़ हुए विना ही सहृदय को विभावादि की चर्चणा में, तन्मयीभवन

^१ तच्चित्तवृत्तितन्मयीभवनमेवह्यनुभवनम् । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १६३

^२ तच्चित्तवृत्तिभावलयता तत्सजातीयस्वीयचित्तवृत्तेरुद्बोधनेनानुभावनम् ।

वालप्रिया ध्वन्यालोक, काशी संस्कृत सीरीज १३५, १६४० ई०, पृ० १२६

^३ इह तु विभावादिचर्चणाद्भुतपुष्पवत्कालसारैर्वोदिता न तु पूर्वपरकालानुबन्धिनीति लौकिकादास्वादाद्योगिविषयाच्चान्य एवाय रसास्वादः । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १६५

^४ इह तु विभावाद्येव प्रतिपाद्यमानं चर्चणाविषयतोन्मुखम्...। न च नियुक्तोऽहमत्र करवाणि, कृतार्थोऽहमिति शास्त्रीयप्रतीतिसदृशमदः । तत्रोत्तरकर्तव्योन्मुखेन लौकिकत्वात् ।

की मास्य प्रदान करती है। रस बोध के लिए अनुमान स्मरणानि अथ गान रूपों की अपेक्षा नहीं होती।^१ उसके अतिरिक्त रमास्वा स्वतवेदनसिद्ध होता है उसकी रसना के लिए ज्ञान के अथ प्रकारों की भांति प्रमाणव्यापार भा अपांति नहीं होना।^२

रमानुभूति के लोक भिन्न स्वरूप के स्पष्टीकरण की आवश्यकता आचार्य अभिनव गुप्त को इसलिए अधिक प्रतीत हुई क्योंकि रस मूत्र के उनके पूर्ववर्ती व्याख्याता आचार्यों के रस प्रक्रिया पर नैतिक दृष्टि से विचार करने की भूल की थी। भद्रनोलट ने अनुकाय या ऐतिहासिक पात्र में रमानुभूति मान कर काव्यगत घटना और नैतिक घटना को अभिन्न रूप दिया जबकि ने इस भ्रान्ति को दूसरा रूप दिया। उन्होंने दशक की भूमिका को तटस्थ की भूमिका स्वीकार कर लिया। इसी कारण अभिनवगुप्त ने इस समस्या पर विस्तार से विचार करते हुए रस की स्वल्प-व्याख्या की। हम कम से उसके लोक भिन्न स्वरूप के स्पष्टीकरण के साथ आचार्यों ने आध्यात्मिक अनुभव से भी उसका अंतर स्पष्ट किया।

काव्यानुभूति की विलक्षणता

काव्यानुभूति का प्रत्यक्ष जीवनानुभूति और आध्यात्मिक अनुभूति—दोनों से विलक्षण मानने की प्रवृत्ति पूर्व और पश्चिम दोनों में वर्तमान है। पूर्व में प्रायः सर्वसम्मति से और पश्चिम में आधुनिक प्रकृतवादी चिन्तकों को छोड़ कर बहुमत से इस अनुभव को विलक्षण स्वीकार किया गया है। पश्चिम में इस अनुभव की विलक्षणता की पहली व्याख्या काण्ट हेगेल और फ्रीडे आदि दार्शनिकों के द्वारा की गई।

काण्ट का कला चिन्तन अतीन्द्रिय सौन्दर्यशास्त्र (ट्रांसडण्टल एम्पिरिकस) कहा जाता है। इससे स्पष्ट है कि वे कलानुभूति की व्यावहारिक अनुभव से ऊपर मानते थे। उनकी चिन्तन-पद्धति में मानव चेतना के १ शुद्ध बुद्धि २ व्यावहारिक बुद्धि ३ सौन्दर्य नियम तीन सोपानों में से सौन्दर्य चिन्तन प्रथम दो अर्थात् शुद्ध बुद्धि और व्यावहारिक बुद्धि से विलक्षण है क्योंकि किसी न किसी रूप में इन दोनों का मध्य प्रयोजन से है जब कि कलानुभूति प्रयोजनान्ती है। चेतना के धरातल पर भी काण्ट ने सौन्दर्यानुभूति को अनुभववादी और बुद्धिवादी दोनों एकता में भिन्न सहजबोध पर आधारित बतलाया है जिसमें मुक्त कल्पना और मुक्त बोध-वृत्ति का अन्तुत सामरस्य होता है। इस प्रकार काण्ट की सौन्दर्यानुभूति की अलौकिकता सबधी धारणा उनकी अन्य दार्शनिक श्रणियों के समान ही प्रागनुभव (अ प्रायरी) है।

हेगेल भी काण्ट के समान सौन्दर्यानुभूति को विलक्षण मानते हैं किन्तु उनकी विलक्षणता का आधार भिन्न है। निरपेक्ष चेतना के प्रतिष्ठापक हेगेल क्रमण १ कला २ धर्म ३ दर्शन को मानव-चेतना के तीन सोपान मानते हैं जिसमें स्पष्ट ही दर्शन का स्थान सर्वोच्च है और कला का स्थान दर्शन तथा धर्म से नीचे है। यद्यपि हेगेल सौन्दर्य

^१ रसास्वादाङ्कुरीभावेनानुमानस्मरणानिदिसारणमनासहृद्य तन्मयीभवनोचितचवणा प्राणतया। ध्व-मालोक पृ० १६३

^२ सा ख रसना न प्रमाणव्यापारो

। स्वतवेदनसिद्धवात ।

को निरपेक्ष चेतना का पर्याय मानते हैं, किन्तु सौन्दर्य का बोध करानेवाली कला को उसके समान स्थान नहीं देते, क्योंकि कला ऐन्द्रिय विषयो के माध्यम से उस निरपेक्ष चेतना का बोध कराती है। इसके अतिरिक्त बोध के स्तर पर भी सौन्दर्यानुभूति मानव-अनुभव के १. ऐन्द्रिय, २. अतीन्द्रिय, ३. बौद्धिक तीनों स्तरों में ऐन्द्रिय एवं बौद्धिक स्तरों से विलक्षण अतीन्द्रिय स्तर से संबद्ध है। हेगेल के अनुसार सौन्दर्यानुभूति बुद्धि से नीचे और ऐन्द्रिय बोध से ऊपर स्थित है।

क्रोचे अनेक बातों में हेगेल के अनुयायी होते हुए भी मानव-चिन्तन के अंतर्गत कला की स्थिति के प्रश्न पर हेगेल के आलोचक हैं। कलानुभूति की विलक्षणता का समर्थन वे भी करते हैं, और काण्ट एव हेगेल के समान वे भी कलानुभूति को प्रातिभज्ञान (इद्युशन) पर आधारित मानते हैं, किन्तु क्रोचे का प्रातिभज्ञान काण्ट और हेगेल से भिन्न मानव-चेतना का सर्वोच्च रूप है। इस प्रकार क्रोचे कलानुभूति को ऐन्द्रिय बोध और बौद्धिक ज्ञान से विलक्षण ही नहीं बल्कि ऊपर भी मानते हैं।

उपर्युक्त तीनों दार्शनिकों के मतानुसार :

१. सौन्दर्यानुभूति अतीन्द्रिय अनुभव है।

२. वह ऐन्द्रिय और बौद्धिक दोनों प्रकार के अनुभवों से भिन्न सहजानुभूति का परिणाम है।

३. अतीन्द्रिय अनुभव होते हुए भी काण्ट और हेगेल के अनुसार यह अनुभूति आध्यात्मिक नहीं है। क्रोचे ने यद्यपि स्पष्ट नहीं कहा, तथापि वे जिस रूप में उसे ऐन्द्रिय बोध और बौद्धिक ज्ञान दोनों से ऊपर मानते हैं, उसमें वह कहीं-न-कहीं रहस्यात्मक अनुभूति के निकट है।

जहाँ तक सौन्दर्यानुभूति को अतीन्द्रिय मानने का प्रश्न है, भारतीय आचार्यों ने भी उसे इस अर्थ में अतीन्द्रिय माना है कि कलावस्तु के प्रति हमारी प्रतिक्रिया लौकिक प्रत्यक्ष ऐन्द्रिय संवेदनों से भिन्न प्रकार की होती है। रस के सभी अवयवों की अलौकिकता का प्रतिपादन इसी बात का प्रमाण है कि भारतीय आचार्य भी इस बात पर बल देना चाहते थे कि माध्यय इन्द्रियाँ होने पर भी, विषय अलौकिक होने के कारण, कला से प्राप्त होने वाला अनुभव प्रत्यक्ष ऐन्द्रिय बोध का अतिक्रमण कर, उनसे परे और विलक्षण होता है।

यह अनुभूति न ऐन्द्रिय है न बौद्धिक, यह भारतीय आचार्यों ने भी स्वीकार किया है। एक ओर उसे वे विशुद्ध संवित् का आस्वाद कहने से बचाते हैं और दूसरी ओर विशुद्ध भाव का। इस प्रकार वह एक ओर लौकिक मनोविकार-रूप नहीं रहता और दूसरी ओर विशुद्ध ज्ञान-रूप नहीं रहता। त्रिद्विशिष्ट भाव या भावविशिष्ट चित् कहने के मूल में रहस्य यही है। सहृदय में भावयित्री प्रतिभा की स्वीकृति भी कुछ दूर तक सहजानुभूति की ही स्वीकृति है। परन्तु भारतीय आचार्यों ने पश्चिमी दार्शनिकों की भाँति कलानुभूति को एकान्त प्रातिभज्ञान पर निर्भर नहीं माना। वे उसे भाव और बुद्धि दोनों से संबलित मानते थे। इन दोनों से सर्वथा असंपृक्त, निरपेक्ष प्रातिभज्ञान के आधार पर रसानुभूति की प्रतिष्ठा उन्हें मान्य नहीं थी। अतीन्द्रिय वह इसी अर्थ में थी कि वे उसे विशुद्ध बौद्धिक अनुभव की अपेक्षा अधिक भावमय और ऐन्द्रिय अनुभव या लौकिक मनोविकार की अपेक्षा

सूक्ष्म और अनादिन्द्रिय स्वीकार करते थे परम योगियों के निर्विकल्प और लौकिकों के सविकल्प ज्ञान दोनों से भिन्न स्वमवेन्द मिद रूप ।

विभिन्न अनुभूतियां के मध्य जहाँ तक सौंदर्यानुभूति के स्थान निर्धारण का प्रश्न है अभिनवगुप्त का मत होगा के सर्वाधिक निकट है । न के काण्ट के समान सौंदर्यानुभूति को अनुभववादी और बुद्धिवादी—दोना एकांतों से भिन्न वस्तु मानते हैं न काच व समान ऐन्द्रिय बोध और बौद्धिक ज्ञान से सर्वथा विरक्षण व ऊपर यत्किं ह्यन के समान ही उन्होंने कलाानुभूति को मानव-अनुभव व ऐन्द्रिय और बौद्धिक स्तरों से विलक्षण अतीन्द्रिय स्तर पर प्रतिष्ठित किया है ।

दार्शनिक व अतिरिक्त पश्चिम में एक वग उन आधुनिक कलावादियों का भी था जिन्होंने सौन्दर्यानुभूति का मध्या विलक्षण स्वायत्त एवं जीवन निरपेक्ष माना । इनमें ब्रैंडल बनाइव बल और रोजर प्राइड नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं । जहाँ काण्ट आदि दार्शनिकों ने इस अनुभव की ऐन्द्रियता और भावात्मकता का निपेक्ष किया था वहाँ इन कलावादियों ने इस अनुभव के लिए लौकिक जीवन की प्रासंगिकता का ही पूजन निपेक्ष कर लिया । व कला के लिए अनुभूति मात्र का प्रयासमान न बरके उस लौकिक अनुभवों से सर्वथा विरक्षण नितान्त व्यविगन और विरक्षण घोषित करना चाहते थे । इसके अतिरिक्त भी इस प्रकार की अनुभूति के लिए कलाकृति के रूप (सायक रूप) को महत्त्वपूर्ण मानते थे । इस प्रकार के ऐकान्तिक रूपवाद और लौकिक जीवन निरपेक्ष कलानुभूति की बात अनुभव से अगुष्ट होने के कारण ही अतंत इनको स्वयं साहित्य की अशुद्ध बना बनार देना पड़ा ।

कहना न होगा कि भारतीय चिन्तन में न इस प्रकार के ऐकान्तिक रूपवाद को कभी प्रथम मिला और न ही इस रूप में कभी रसानुभूति की कल्पना की गई कि जीवन उसके लिए मध्या अप्रासंगिक हो उठ । समस्त रसगत प्रपंच के मूल में जीवन का आधार अत्यंत स्पष्ट रहा है । इस अर्थ में उक्त सिद्धान्त को भारतीय चिन्तन के समीप कहा जा सकता है कि भारतीय विचारकों ने भी कलानुभूति को तोक निरपेक्ष नहीं किन्तु त्राक भिन्न अवश्य मानी है । इसके साथ ही यह भी निश्चित है कि व उसे प्रकृत जीवनानुभूति व समनुभूय मानने के पक्ष में कभी नहीं रहे । बस इन्हीं अर्थ में भारतीय अवधारणा कला वादी सिद्धांत के समीप और प्रकृतवादी व्याख्या में अपेक्षावृत दूर है ।

भारतीय चिन्तन में आरम्भ से ही जिस सतुलित दृष्टि का परिचय दिया गया पश्चिमी विचारधारा में उस सतुलन की उपनिधि बहुत बाद में की गई । उपयुक्त दा अतिकान्ते व बीच मध्यम माग खोजने का प्रयास अधुनागत विचारकों के द्वारा ही हुआ ।

सूजन लगर ने प्रकृतवादी विचारधारा का विरोध करते हुए कहा कि कलाकृति से अनुभूत होनवान सबग दैनन्दिन विषया और व्यापारों में भिन्न होते हैं यह अनुभव से सिद्ध है । परन्तु यह अनुभव भिन्न क्या होता है इसका जतना तकपुष्ट उत्तर व प्रस्तुत न कर पाए जितना भारतीय आचार्यों ने किया है । दूसरी ओर उन्होंने एक नितान्त असाधारण कलात्मक कृति की कल्पना को भी अचिन्त नहीं माना । इस भावना को ग्रहण करने में उनके अनुसार एक व्यावहारिक कठिनाई यह थी कि इसको स्वीकार करने पर कभी एक

वर्ग-विशेष की और कलात्मक वृत्ति कठिन साधना की वस्तु हो जाती है। एच० एस० लैंगफ़ील्ड और डेविड प्राल आदि ने भी कलात्मक अनुभूति को इस प्रकार एक वर्ग-विशेष की सिद्धि बनाने का विरोध किया है।

सामान्य रूप से यह विरोध उचित प्रतीत हो सकता है, परन्तु कुछ दूर तक कला को एक विशेष वर्ग के पाठक की सिद्धि किसी-न-किसी रूप में पूर्व और पश्चिम दोनों के विचारकों ने माना है। कलानुभूति को जीवनानुभूति से अभिन्न माननेवाले आइ० ए० रिचर्ड्स भी, ग्राहक के रूप में 'आइडियल रीडर' की कल्पना कर उसमें अनेक गुणों की अपेक्षा करते हैं। ठीक इसी प्रकार भारतीय विद्वानों ने जिस सहृदय, सामाजिक या रसिक की कल्पना की, उसमें कला-ग्रहण की क्षमता के लिए कतिपय गुणों की अवस्थिति अनिवार्य मानी है। अतः कुछ दूर तक तो कला एक वर्ग-विशेष की वस्तु होती ही है, इस तथ्य से इन्कार करना कठिन है। यह अपने आप में स्वतन्त्र प्रश्न है, जिसका संबंध कलानुभूति की विलक्षणता की सीमा या मात्रा से है। यह कथन कि कला की शुद्धता के अनुपात में उसके प्रशंसकों की संख्या कम होती जाती है, वस्तुतः सहज ग्राह्य नहीं हो सकता। परन्तु साथ ही यह भी सत्य है कि कला के ग्राहक के लिए कुछ आधारभूत गुणों से संपन्न होना अनिवार्य है, उदाहरण के लिए—सुरुचि-संपन्नता, संवेदनशीलता, शिक्षा, सवासन चित्त आदि। जिस कला के सृजन के लिए प्रतिभा के साथ भारतीय विचारकों ने हेतु-रूप में व्युत्पत्ति और अभ्यास की आवश्यकता बताई, उसके ग्रहण के लिए सहृदय का भी कुछ दूर तक इन गुणों से सम्पन्न होना अनिवार्य है। किन्तु भारतीय आचार्यों ने इस अनुभूति की लोक-विलक्षणता को इतनी दूर तक नहीं घसीटा कि कला की शुद्धता की माप उसके प्रशंसकों की घटती हुई संख्या हो जाए। कुल मिला कर उनका सहृदय रोजर फ्राइ की अपेक्षा आइ० ए० रिचर्ड्स के 'आइडियल रीडर' के अधिक समीप आएगा।

पश्चिम के अधुनातन चिन्तकों का विरोध प्रकृतवादी और कलावादी दोनों चिन्तन-पद्धतियों के अतिवाद से है। वे कलानुभूति का स्वरूप कही इन दोनों के बीच स्वीकार करने के पक्ष में हैं। कलानुभूति की इसी लौकिकता में अलौकिकता का प्रतिपादन भारतीय आचार्यों ने भी किया है। जिस प्रकार सृजन लैंगर ने कला की जड़ें अनुभव में स्वीकार करते हुए भी उस अनुभव को आकार ग्रहण करने के लिए कल्पनापेक्षी माना, उसी प्रकार जब अभिनवगुप्त ने स्थायी और विभावादि की अलौकिकता की ओर निर्देश किया था तो उनका अभिप्राय भी विभावादि की कल्पनापेक्षी स्थिति से ही था। भारतीय मत के अनुसार सौन्दर्यानुभूति साक्षात् लौकिक अनुभूति की अपेक्षा कम मांसल और ऐन्द्रिय तथा अधिक कल्पनापेक्षी और सूक्ष्म होती है तथा कलावादियों की अद्वितीय कलानुभूति की अपेक्षा कम वायवी और अधिक अनुभूतिपरक होती है।

काव्यानुभूति के स्वरूप की जो व्याख्या शताब्दियों पूर्व भारतीय चिन्तकों ने अत्यंत विवेकसम्मत रूप में प्रस्तुत कर दी थी, उसका किञ्चित् आभास पश्चिम के अद्यतन विचारकों में एक लम्बी ऊहापोह के उपरान्त मिलने लगा है। विमसॉट ने यद्यार्थवादी और कलावादी काव्यानुभूति की क्रमशः जीवनानुभूति से अभिन्न और विलक्षण माननेवाले दोनों अतिवादों का विरोध करते हुए भी अपना झुकाव कलात्मक संशोधन के सिद्धान्त की ओर दिखाया है। पश्चिम में भी अब यह मान्यता ग्राह्य हो चली है कि कलानुभूति किसी-न-किसी रूप में

जीवनगत सवगो का परिष्कृत रूप है। इस मशोषन का स्वरूप क्या है इसकी व्याख्या करते हुए विमसॉट ने तीन सभावनाओं की चर्चा की है

१ सशोषन का अर्थ जीवन सवेगा की तात्कालिकता और प्रयत्नता का 'मृत' होना और इस प्रकार वेग रहित एक मयन हो जाना है।

२ कठिना से प्राप्त होनेवाली सौन्दर्यानुभूति में जीवन सवेग के अभाव में सौन्दर्यानुभूति नामक अर्थ विशिष्ट मयग के लिए आधार मात्र प्रस्तुत करते हैं।

३ सौन्दर्यानुभूति जीवन-सवेगा में निरान्त गुणामक परिवर्तन की द्योतक है।

विमसॉट के अपने मतानुसार काव्यानुभूति कुछ-कुछ प्रत्यक्ष सवेगा की अभिव्यञ्जना है किन्तु उससे यह सवेग अपने प्रयत्न रूप में उद्दीप्त नहीं होते। इसका अनिश्चित सौन्दर्यानुभूति का काय प्रयत्न जीवन-सवेगा को किसी भी रूप में तीव्र सधन एवं परिवर्धित करना नही होता अतः वह प्रयत्न जीवन सवेग न होकर बहूत कुछ परीक्ष भिन्न सवाती और दृढामक जाति सभी रूपों की एक तारलमिक अवस्थिति है।

जिस सौन्दर्यानुभूति की सही स्थिति का निर्धारण विमसॉट ने लौकिक और अलौकिक के वाच अत्यन्त अनिश्चित द्विधाप्रस्त शब्दावली में किया उसी को भारतीय आचार्य अत्यन्त निर्भ्रान्त और स्पष्ट शब्दों में जीवन के सम्भ्रम में प्रतिपादित कर चुके थे। लौकिक प्रतीत हानवाले विषय और भाव काव्य का विषय बन जाने पर किस प्रकार अलौकिक बन जाते हैं यह इन आचार्यों ने अनेक युक्तिपूर्ण देवर समझाया। अतः काव्यानुभूति का सवदभ्र में जीवन की साधनता और निरपेक्षता को जसा स्पष्ट एवं निश्चित अधयुक्त शब्दावली में भारतीय आचार्यों ने व्यक्त किया वही यथानुसृतता आज भी पराचर्य विवेचन में दुर्लभ है

सौन्दर्यानुभूति की आनन्दरूपता

सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्य और आनन्द को प्रायः पर्याय माना गया है। सौन्दर्यशास्त्र का विषय ही वह सौन्दर्य है जो इन्द्रियों को सुख देता है। सौन्दर्य की परिभाषा करते हुए प्लेटो ने कहा है कि सुन्दर वह है जो दशन या श्रवण के माध्यम से आनन्द देता है।^१ चक्षुप्रिय को ही सुन्दर माना जाता था किन्तु कालक्रम से सौन्दर्य का विस्तार अन्य इन्द्रियों के विषयों के लिए भी हो गया। ताल्लनाय ने सौन्दर्य के इस अर्थ विस्तार पर किञ्चित् सीक कर लिखा है कि हमी भाषा में वनमान प्रामाता शब्द का अर्थ है चक्षुओं को आनन्द देने वाला। किन्तु अब बहूत-मे लोग असुन्दर वाय और सुन्दर सगीत जैसे शब्दों का भी प्रयोग करते हैं जो निश्चित रूप से अच्छी रूसी नहीं है।^२ स्थिति यह है कि ताल्लनाय जैसे विचारकों की आपत्ति के होते हुए भी प्रायः सभी भाषाओं में सुन्दर शब्द का प्रयोग सभी इन्द्रियों के सुख या आनन्ददायक विषयों के लिए होने लगा है और अब शास्त्र में सुन्दर और सुखद पर्याय हो गए हैं जिन पर यद्यपि कुछ विद्वानों को आपत्ति है तथापि अनेक दृष्टियों से यह धारणा महत्त्वपूर्ण सानी जाती है।^३

१ प्लेटो रिप्लिक्स २६६ सी

२ कला क्या है पृ० १३८

३ एफ० ई० स्पार्शटि व स्टुडनर आफ एस्थेटिक्स पृ० ६६ ७०

इस संदर्भ में यदि सबसे अधिक विवादास्पद कोई शब्द है तो आनन्द । प्रो० गिलवर्ट राइल ने इस अर्थ के वाचक शब्द 'प्लेज़र' और तत्संबंधी क्रिया 'टु प्लीज' के प्रयोग पर आपत्ति करते हुए कहा है, कि ये भ्रामक हैं । इसके अंतर्गत प्रायः उस प्रकार का अनुभव-विशेष आता है, जिसमें ऐन्द्रिय तुष्टि अथवा तोप-वृत्ति होती है । इससे यह प्रमाणित होता है कि सौन्दर्य से प्राप्त होनेवाले आनन्द का प्रथम सोपान ऐन्द्रिय तुष्टि है । संभवतः इसीलिए प्रायः सभी सौन्दर्यशास्त्रियों ने प्रत्यक्षता अथवा सद्यःशीलता (इमिडियेसी) को सौन्दर्य का आवश्यक गुण माना है । अरस्तू ने भी 'नीतिशास्त्र' में 'आनन्द' पर विचार करते हुए यही माना है कि ऐन्द्रिय बोध के लिए परिनिर्मित वस्तु ही सुन्दर होती है और इसलिए वह इन्द्रियों के लिए आनन्ददायक भी होती है ।^१

सौन्दर्यशास्त्र में इस विषय पर मतभेद नहीं है कि सौन्दर्यानुभूति आनन्दप्रद होती है । जो वैचारिक भिन्नता मिलती है, उसका संबंध इस आनन्द के स्वरूप-निर्धारण से है; इसकी स्वरूप, गुण और मात्रा विषयक विशेषताएँ निश्चित करने से है । सौन्दर्यानुभूति को यद्यपि समान रूप से सभी विचारकों ने आनन्दप्रद माना है, फिर भी भोगवादी (हिडोनिस्ट) वर्ग के विद्वानों का ध्यान इस प्रश्न पर स्वभावतः अधिक रहा है । इस वर्ग के प्रमुख विचारक जॉर्ज संटायना ने तो आनन्द को मूल्य मानते हुए उसे कलाकृति से अभिन्न कहा है । और चूँकि कला का विषय सौन्दर्य होता है इसलिए अन्ततः कला और आनन्द तद्भवतः हैं । उन्होंने विषयगत और अनुभूति-रूप आनन्द की वस्तुगत सत्ता निरूपित की और सौन्दर्य की परिभाषा निश्चित करते हुए कहा : "सौन्दर्य का निर्माण आनन्द को वस्तुवद्द करने से होता है ।" इसलिए वह "वस्तुवद्द आनन्द है ।"^२ अर्थात् संटायना के अनुसार सौन्दर्य और आनन्द पर्याय है । आनन्द सौन्दर्यानुभूति है, जो विषयपक्ष में सौन्दर्य है, वही विषयी पक्ष में आनन्द है । कला-विषयक आनन्द को आनन्द के अन्य प्रकारों से वे इसी आधार पर भिन्न करते हैं कि "सभी प्रकार का आनन्द सहज और विधेयात्मक मूल्य होता है, परन्तु सभी प्रकार का आनन्द सौन्दर्यबोध नहीं होता ।"^३

कला का आनन्द दूसरे शब्दों में सौन्दर्य-बोध का आनन्द है । सामान्य आनन्द और सौन्दर्य-बोध में कभी-कभी इस आधार पर भेद किया जाता है कि "सौन्दर्य-बोध कलात्मक परितोष की निस्वार्थता में निहित रहता है । आनन्द के दूसरे रूपों में हम अपनी इन्द्रियों और वासनाओं का परितोष करते हैं; सौन्दर्य के भावन में हम अपने से ऊँचे उठ जाते हैं, वासनाएँ शान्त हो जाती हैं, और हमें ऐसे शिवत्व के अभिज्ञान का सुख होता है, जिसे स्वायत्त करने की इच्छा नहीं होती ।"^४ कलात्मक आनन्द को इसी निर्व्यक्तिकता के आधार पर आनन्द के अन्य रूपों से भिन्न किया जाता है, परन्तु संटायना के अनुसार यह भेद 'सद्यन्ता और लालित्य का है, प्रकृति का नहीं ।' वह आनन्द निर्व्यक्तिक केवल इस अर्थ में

^१ Nicomachean Ethics, X 4.

^२ द सेन्स ऑफ़ व्यूटी, पृ० ५२

^३ वही, पृ० ३५

^४ वही, पृ० ३७

हे कि प्रकृति और भूनिविद्यायिनी कलाओं के सौन्दर्य का आस्वाद से शाय नहीं होता और किसी दूसरे द्रव्य का प्रभावित करने का पूरी सामर्थ्य बनी रहती है।^१

सौन्दर्यपरक आनन्द को निर्वैयक्तिक कहने का अभिप्राय शायद इतना ही है कि सौन्दर्यपरक आनन्दानुभूति के क्षणों में हमारे मन में किसी अपर आनन्द की भावना नहीं होती हम स्वाधिकार और अहं के परिलोप की भावना को भावना व आह्लास मिना कर नहीं भोगते।^२

सौन्दर्य और आनन्द की स्थिति को वे परस्पर निभर मानते हैं। जहाँ आनन्द वस्तु निभर होता है वहाँ सौन्दर्य को वे मवेगामक तत्त्व जीर ऐसा आत्मानन्द जिसे हम वस्तुता का गुण समझते हैं कह कर उसका विपरिणत सत्ता निश्चिन करत हैं। कलात्मक अवस्था में सौन्दर्यज्ञान मधुग और ऐन्द्रिय बोधयुक्त आनन्द सुरभित रहत हैं। और य दोनो तत्त्व बोध्य वस्तु के अभिन्न अंग हान है।

आनन्दरूपता सौन्दर्यानुभूति का इतना अनिवार्य लक्षण है कि सटापना उस वस्तु का जा किसी का आनन्द न हो सके सुन्दर नहीं मानत।^३ इतना ही नहीं आनन्दरूपता को वे विषेयामक मूल्य मानत हैं क्योंकि यह किसी शुभ विशेषता को उपस्थिति की और असौन्दर्य की अनुपस्थिति की अनुभूति है। इसलिए य नतिक मूल्यास जो प्राय निषेयामक हान है भिन्न है। नतिकता शुभ के पावन पर जितना बन देती है उतना ही अशुभ में बचन पर। सौन्दर्याशास्त्र का सबध केवल आनन्द में होता है।

काव्य को आनन्दमूलक स्वाकार कर्त की यह प्रवृत्ति आधुनिक युग के अत्य विचारका में भाग्यभावन उपलब्ध है। जिस युग में काव्य के प्रयोजन के सङ्घ में बड़े बड़े दावे किए जा रहे थे उस युग में इलियट ने काव्य का प्रयोजन मनोरजन प्रतिपादित करके बड़े साहस का परिचय दिया।^४ टी० एम० इलियट ने काव्य का लक्षण निम्नण उस उत्कृष्ट मनोरजन कह कर किया। उत्कृष्ट मनोरजन से कही यह अर्थ न हो जाए कि इस विशेषण का प्रयोग के पाठका के लिए कर रहे हैं अतएव इस बात का स्पष्टीकरण करत हुए उन्होंने कहा कि उत्कृष्ट मनोरजन से मरा अभिप्राय उत्कृष्ट व्यक्तियों के लिए मनोरजन नहीं है। मैं इस मनोरजन इसलिए नहीं कहता कि यहा काव्य की सच्ची परिभाषा है बल्कि इसलिए कि इस कुछ और कहना और भागलन होगा।^५ इस प्रकार काव्य के प्रयोजन की दृष्टि से उन्हें मनोरजन से इतर कोई दावा स्वीकार्य नहीं है।

अस्ति ववादा विचारक जहाँ पाल सात्र न भी सौन्दर्यानुभूति की जान-दमयना को स्वीकार किया है किन्तु उन्होंने सौन्दर्यात्मक मुख (एस्थेटिक प्लेजर) के स्थान पर सौन्दर्यात्मक आनन्द (एस्थेटिक जवाय) शब्द को अधिक उपयुक्त माना है। सात्र न

^१ द सेस ऑफ इयूनी पृ० ३८

^२ वही पृ० ३८

^३ वही पृ० ४६

^४ सेग्रड सुड १९२८ संस्करण की भूमिका पृ० ८६

^५ वही पृ० ८६

लिखा है कि : "अन्य सभी कलाकारों के समान लेखक का उद्देश्य भी अपने पाठक को एक निश्चित अनुभूति प्रदान करना होता है जिसका परिपाटी-विहित नाम 'सौन्दर्यात्मक सुख' है किन्तु जिसे मैं 'सौन्दर्यात्मक आनन्द' कहना पसंद करूँगा। इस अनुभूति का प्रकट होना कलाकृति की सिद्धि का लक्षण है।"^१ सार्त्र के अनुसार रचनाकार एक रचनाकार होने के नाते इस आनन्द से वंचित रहता है, जबकि वह दर्शक या पाठक की सौन्दर्य-चेतना का अंग होता है। उनके मत से यह एक जटिल अनुभूति है : 'जिसके सघटन और संदर्भ परस्पर अविच्छिन्न होते हैं।' यह आनन्द उस अभिज्ञान का समानधर्मा है जिसका विषय वह परात्पर और निरपेक्ष लक्ष्य है जो साधन-साध्य, और साध्य-साधन के उपयोगितावादी वृत्त को एक क्षण के लिए स्थगित कर देता है।^२

सार्त्र की सौन्दर्यात्मक आनन्द संबंधी धारणा उनकी स्वातंत्र्य संबंधी मान्यता पर आधारित है। उनका विश्वास है कि कला का आस्वाद लेखक और पाठक दोनों की स्वतंत्रता पर निर्भर है, और स्वतंत्रता अपने आप में एक आनन्द है। इस विचार-सूत्र को आगे बढ़ाते हुए उन्होंने कहा है कि "पाठक की सौन्दर्य-चेतना में सुरक्षा की भावना होती है और प्रबल-से-प्रबल सौन्दर्यात्मक संवेगों पर भी सर्व सत्तात्मक शान्ति की छाप होती है।"^३ उनके अनुसार इस आनन्द का मूल कारण यह है कि इसमें आत्मनिष्ठता और वस्तुनिष्ठता के बीच दृढ़ सामंजस्य की प्रामाणिकता होती है। सार्त्र की दृष्टि में कलात्मक आनन्द की चरम सिद्धि इस तथ्य में निहित है कि कलाकृति के रूप में रचित एक स्वतंत्र संसार को पाठक पढ़ने की प्रक्रिया में स्वयं भी एक स्वतंत्र संसार की पुनः सृष्टि करने का सुख प्राप्त करता है, और उसके अभिज्ञान द्वारा अपने साथ ही अपने समान अन्य व्यक्तियों की स्वतंत्रता का अनुभव करता है। इस प्रकार सार्त्र की विचार-प्रणाली में कलात्मक आनन्द स्वतंत्रता का पर्याय है, जो उनकी दृष्टि में सर्वोच्च मूल्य है।^४

'कलात्मक आनन्द' शब्द में महत्त्वपूर्ण 'आनन्द' नहीं, बल्कि 'कलात्मक' है, क्योंकि यह विशेषण ही उस आनन्द की विशिष्टता निर्धारित करता है। वास्तविक कलात्मक आनन्द वही है जिसकी उपलब्धि के वारे में यह निर्भ्रान्त रूप से कहा जा सके कि इसे केवल कला ही दे सकती है, अन्य कोई वस्तु नहीं।

इतना होते हुए भी आनन्द के साथ कला को संबद्ध करते हुए अनेक सौन्दर्यशास्त्रियों को एक प्रकार की हिचक होती रही है, क्योंकि कला के अतिरिक्त अन्य बहुत-सी वस्तुएँ भी आनन्दप्रद मानी जाती हैं। जो विचारक यह मानते हैं कि कला कोई-न-कोई कार्य करती है, वे भी आनन्द प्रदान करने को कला का कार्य मानते हिचकते हैं। दूसरी ओर जो कला को सर्वथा निष्प्रयोजन एवं 'अपने-आप में आस्वाद्य' मानते हैं, उन्हें भी कला को आनन्दप्रद मानने पर इस समस्या का सामना करना पड़ता है कि आनन्द यदि कला का

^१ ह्याट इज़ लिटरेचर, पृ० ४१

^२ वही, पृ० ४१-४२

^३ वही, पृ० ४२

^४ वही, पृ० ४३

प्रयोजन नहीं है तो क्या है? वस्तुतः जैसा कि स्पार्शॉट ने कहा है, एक सापेक्ष उद्देश्य के रूप में आनन्द को अथ सबसे पृथक् करके विचार करना भ्रामक है क्योंकि उक्त स्थिति में अन्तः हम जॉन स्टुअर्ट मिल्ले के साथ यही कहते पाए जायेंगे कि आनन्द की मात्रा ममान हो तो 'पुत्रापिन' उतनी ही अच्छी है, जितनी कविता।¹

इसलिए आनन्द न तो कला का काय है, न प्रयोजन, बल्कि धर्म है। दुःखानुभव में यदि कलाकृति ऐसी वस्तु है जो 'गोया कि देखने के प्रयोजन में ही बनी है' तो आनन्द इस प्रयोजन का उपजात है।² कलामय आनन्द निष्प्रयोजन इसी अर्थ में है कि वह किसी अन्य साध्य का साधन नहीं है। जब कोई कहता है कि कला उपयोग करने की वस्तु नहीं बल्कि आनन्द लेने की वस्तु है तो उसका यही अर्थ होता है कि आनन्द कलामय अनुभूति का धर्म है, कला यदि एक अनुभव है तो उक्त अनुभव का धर्म आनन्द है।

कला की आनन्दरूपता का सबसे सबल प्रमाण तो यह है कि दुःखानुभव नहीं जाने वाली 'श्रासदी' को भी सौंदर्यानुभवा और समालोचकों ने आनन्दप्रद माना है।

काव्यानुभूति और आनन्द

काव्य एक अथ कलाओं से होनेवाला अनुभव एक प्रकार का आस्वाद है। पूर्व में काव्य के सदर्भ में 'रसानुभूति' के रूप में, और पश्चिम में समस्त कलाओं के व्यापक सदर्भ में 'सौंदर्यानुभूति' के रूप में इस अनुभूति का विवक्षित किया गया है। यह आस्वाद मूलतः एक 'अनुभव' (एक्सपीरिएंस) है जो पौरुष्य मनीषिया के शब्दों में चर्चणारण्य है, और पाश्चात्य विद्वानों के अनुसार 'अनुचितप्रधान' (क्वैटेप्लेटिव) है। इसी आस्वादात्मक अनुभव की विशेषताओं का निर्देश करते हुए इसकी आनन्दरूपता की ओर विद्वानों ने प्रायः मतेत किया है। रसानुभूति की जिन अन्य विशेषताओं का उल्लेख आचार्यों ने किया है, वे भी आनन्द की समानधर्मा हैं, और उनसे भी इस अनुभूति की आनन्दरूप प्रकृति की ही पुष्टि होती है। उदाहरण के लिए रसानुभूति को जब चमत्कारप्राण, लोकोत्तर, ब्रह्मास्वादा-महोदर, चिन्मय आदि विशेषणों से परिभाषित किया जाता है, तो न केवल उक्तकी आनन्दपरक प्रकृति व्यक्त होती है, बल्कि यह आनन्द सामान्य लौकिक अनुभव से कुछ अवर कोटि का प्रतीत होता है। कदाचित् सुख, हृष्य, प्रसन्नता आदि साधारण सामान्य अनुभूतियों के वाचक शब्दों को बचा कर रसानुभूति के प्रमग में आनन्द शब्द के प्रयोग के मूल में भी यही रहस्य है।

इसके अतिरिक्त, जिस अनुभूति का आस्वादन चित्त की सत्त्वोद्रेकमय अवस्था में ही स्वीकार किया जाए एवं जिसकी परिणति चित्त की विश्रान्ति, लय और समापति में ही, वह अनुभूति निश्चय ही आनन्दरूप होगी, ऐसा प्रायः सर्वमम्मति से स्वीकार कर लिया गया है।

पश्चिम में सौंदर्य और आनन्द को पर्याय मानते हुए इन्द्रियों को परितुष्ट करने वाले विषयों को सुन्दर कहा गया। अर्थात्, दूसरे शब्दा में, आनन्द का अर्थ हुआ—वह

¹ द स्टुअर्ट ऑफ एथेडिक्स, पृ० २०३

² द फिलोसोफी ऑफ आर्ट, पृ० २४०

अनुभूति जो ऐन्द्रिय परितोष प्रदान कर सके। पूर्व और पश्चिम के आचार्यों के बीच इस मतभेद के संभवतः दो कारण थे। पूर्व में रसानुभूति की व्याख्या काव्य के संदर्भ में की गई। काव्य का ग्रहण चित्र, संगीत, वास्तु आदि कलाओं की भाँति पूर्णतः इन्द्रिय-निर्भर नहीं होता। चित्र चक्षुओं को जिस प्रकार तुष्ट करता है, काव्य के पढ़ने से हमारे नेत्र उसी रूप में तुष्ट नहीं होते। यही बात संगीत के संबंध में भी सत्य है। संगीत का नाद-निर्भर ध्वन्यात्मक सौन्दर्य कर्णेन्द्रिय के लिए जिस प्रकार सुखदायक होता है, उसी अर्थ में काव्य-पाठ का श्रवण नहीं। एक में इन्द्रिय केवल चित्त तक संवहन का माध्यम या साधन मात्र है, जहाँ अन्ततः चित्त का परितोष और आत्मतोष साध्य है। दूसरी स्थिति में स्वयं इन्द्रिय का प्रसादन साध्य है, और चित्त की परितुष्टि अन्तस्संबंधित होने के कारण उसकी परिणामी स्थिति है। काव्येतर कलाओं में इन्द्रियेतर आनन्द मुख्यतः ऐन्द्रिय आनन्द पर अवलंबित रहता है और काव्य में मनःतोष से भिन्न इन्द्रिय-सुख की कोई सार्थकता नहीं।

पश्चिम में पूर्व के आत्मवाद के सदृश कोई दर्शन-प्रणाली नहीं थी। इसके अतिरिक्त भारतीय आनन्दवादी मनीषियों ने काव्यास्वाद को ब्रह्मास्वाद का समकक्षी या सहोदर आनन्द घोषित किया तो ब्रह्मविद्या से ही उसकी व्याख्या के लिए पारिभाषिक शब्दावली का ग्रहण करते हुए, उसे आत्मास्वाद या आत्मानन्द कहा। पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्रियों ने भी उसे धार्मिक रंग दिया किन्तु उसे भारतीय आध्यात्मिकता और आत्मानन्द की भूमि प्राप्त न हो सकी। इस प्रकार रसानुभूति और सौन्दर्यानुभूति की आनन्दरूपता के प्रश्न को लेकर विभिन्न दृष्टियों से उस पर विचार किया गया है। इस संदर्भ में मुख्य विचारणीय प्रश्न इस प्रकार हैं :

आनन्द की सुख-दुःखरूपता

आनन्द के प्रसंग में सुख-दुःखरूपता प्रश्न उठाना कदाचित् विरोधाभास है, किन्तु विवशता है कि यह विरोधाभास, किसी-न-किसी रूप में, पूर्व और पश्चिम के चिन्तन में निरंतर वर्तमान रहा है। विचित्र समानता है कि जिस प्रकार भरत मुनि के नाट्यशास्त्रगत विवेचन के आधार पर विद्वानों के एक वर्ग ने यह सिद्ध करने का प्रयास किया है कि उनका आशय प्रेक्षकों के आस्वाद की सुख-दुःखरूपता का प्रतिपादन करना था, उसी प्रकार पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्र में भी काव्यानुभूति को सुख-दुःखात्मक मानने का मूल बीज आदि ग्रीक आचार्यों—प्लेटो और अरस्तू के विवेचन में ही प्राप्त होता है।

काव्यानुभूति सुख-दुःखात्मक होती है—इस मान्यता का आधार पूर्व में तो भरत मुनि का कथन 'स्थायैव रसः' था और पश्चिम की चिन्तन-परंपरा में प्लेटो द्वारा काव्य का इस आक्षेप के कारण आदर्श राज्य से निष्कासन कि वह हमारे संवेगों को अनैतिक रूप से उत्तेजित करता है। दोनों में एक बात स्पष्ट रूप से समान है—काव्यानुभूति की व्याख्या इन आचार्यों ने लौकिक जीवन के अन्य व्यापारों के परिवेश में, दैनंदिन जीवन की अनुभूतियों के समानान्तर ही की है; और क्योंकि जीवनगत व्यापारों में सुख और दुःख सहचारी अनुभूतियों के रूप में सदैव वर्तमान रहते हैं, इसलिए जीवन की अनुकृति—काव्य से निष्पन्न अनुभूति की भी सुख-दुःखात्मकता सहज संभव है। परन्तु इस संदर्भ में एक बात ध्यान देने की है कि इन आचार्यों ने प्रसंग-भेद से काव्यानुभूति के अलग-अलग

पक्षों पर बल दिया है, जिनसे प्रायः या तो अमपाति के भ्रम की सम्भावना उत्पन्न होनी रही है, अथवा उनको आधार बताकर विभिन्न विद्वानों ने विरोधी बातें सिद्ध कर दी हैं। भरत जब भाव-प्रसंग में स्थायी का विवेचन करते हैं तो स्थायी के महत्त्व पर बल देने के कारण स्थायी को ही रस कह देते हैं। यहाँ उनका अभिप्राय यह नहीं होना कि स्वयं स्थायी ही रस है, बल्कि शायद यह होना है कि स्थायी ही रस का आधार है, अन्यथा यदि स्थायी मात्र को ही रस निरूपित करना उनका उद्देश्य होता, तो अपने प्रसिद्ध रस सूत्र में विभाव-अनुभाव और व्यभिचारी के संयोग के उल्लेख की क्या आवश्यकता थी? इस सूत्र में स्थायी का उल्लेख न करने के मूल में भी कारण यही होगा कि रस के आधारभूत तत्त्व के रूप में स्थायी को महत्ता का उद्योने पृथक् रूप से प्रतिपादन किया है। इसलिए यह निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता कि सुख दुःखात्मक स्थायी में विभाव-अनुभाव और व्यभिचारी आदि क भयाग स जिस रस की निष्पत्ति होती है, वह भी सुख-दुःखान्मय ही होता है—ऐसा भरत का मत था।

यही बात प्लेटो के मन्त्र में मत्त है। प्लेटो जब मत्त के सदर्भ में काव्य पर विचार करते हैं, तो दुःखात्मक प्रवृत्तियों की अमत्तुलिन उन्नेजना को भी उसका काय मानते हुए, उसका निषेध करते हैं, परन्तु दूसरी ओर जब वे काव्य के प्रयोजन की चर्चा करते हैं तो शब्द भेद से अनेक रूपाय इस बात को दुहराते हैं कि काव्य और कलाओं का लक्ष्य मनोरंजन होता है।^१ इस आनन्द को वे मिथ्या परितोष या चाटुक्रिया का आनन्द कहकर विनिष्ट बना दते हैं। यह दूसरी बात है। अरस्तू के द्वारा काव्यान्वाद की व्याख्या भी इस बात का प्रमाण है कि वे काव्य का प्रभाव सुख-दुःखात्मक मानते थे। जो भाव निपट सुखात्मक होते हैं, उनकी आनन्दरूपता तो महज सिद्ध है किन्तु विवेचन सिद्धांत की प्रतिष्ठा प्राप्त की की मूल भावनाओं—त्रास और वरुणा की दुःख दशा-मुक्ति की तत्कालीन व्याख्या के अभिप्राय में ही की गई है। परन्तु फिर भी, जैसा कि डा० नगेन्द्र^२ ने स्पष्ट किया है अरस्तू के द्वारा प्रतिपादित विवेचन एक ऐसी मन स्थिति का द्योतक है, जो दुःख-मुक्ति की अभावात्मक दशा तो सूचित करता है, कलात्मक परितोष या आनन्द की भावार्थक स्थिति नहीं। अरस्तू कलाओं को आनन्दरूप मानते थे, इसमें फिर भी सन्देह नहीं, क्योंकि उन्होंने नानि कला मात्र में तिष्ठत हाने का कारण अनुकरण से प्राप्त होनेवाले आनन्द को माना है।

भारतीय आचार्यों में कान्यानुभूति को सुख दुःखरूप मानने की पद्धति विवेक रूप में दा परपराओं में मिलनी है। एक माध्य दर्शन और दूसरा जैन दर्शन। कहना न होगा कि कला संबंधी भारतीय चिन्तन पर दार्शनिक आस्था का प्रचुर प्रभाव रहा है। मनुष्य के चित्त को मन, रज, तम तीनों गुणों से अनिवार्यत युक्त माननेवाले साह्य दार्शनिक और अनिवार्यत सुख दुःख संबंधित माननेवाले जैन आचार्यों ने ही स्पष्ट रूप से रसानुभूति में सुख का अर्थ स्वीकार किया है।

रस की आनन्दरूपता के प्रसंग में जैसा पहले भी स्पष्ट किया जा चुका है—रस को सुख-दुःख रूप माननेवाले आचार्यों ने लौकिक प्रमाणों की सहायता में ही रस की

^१ विशेष विवरण के लिए देखिए—'प्लेटो का काव्य सिद्धांत', पृ० ७३-८६

^२ अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ० ६०

सुख-दुःखरूपता सिद्ध की है। प्रचलित मत है कि रसास्वाद को एकान्त आनन्द रूप मानने की पद्धति की प्रतिष्ठा ध्वनिवादी आचार्यों के हाथ हुई, जिनमें रस-संदर्भ में कदाचित् 'आनन्द' शब्द का सर्वप्रथम प्रयोग आचार्य आनन्दवर्धन^१ ने किया। उन्होंने ध्वनि की व्याख्या के प्रयोजन का उल्लेख करते हुए कहा कि वे ध्वनि के स्वरूप का प्रकाशन इस उद्देश्य से कर रहे हैं कि सहृदय जनों के मन में आनन्द प्रतिष्ठित हो।

इसी कारिका की व्याख्या करते हुए लोचनकार ने काव्य-प्रयोजन के रूप में आनन्द की स्थापना उसके मुख्य या मौलिक प्रयोजन के रूप में की।^२ उन्होंने कहा कि साधु काव्य के निषेवण से धर्म, अर्थ, काम, मोक्ष और कलाओं में कुशलता तथा कीर्ति और प्रीति की प्राप्ति होती है किन्तु इनमें प्रीति ही प्रधान है; साथ ही यह भी कि काव्य के प्रयोजनों में आनन्द ही प्रधान कहा गया है तथा चतुर्वर्ग की व्युत्पत्ति का भी आनन्द ही पार्यन्तिक मुख्य फल है।

यदि कहा जाय कि आनन्द की प्रतिष्ठा ध्वनिकार ने ध्वनि-विवेचन के संदर्भ में की है तो इसका उत्तर देना भी असंभव नहीं होगा। ध्वनिकार ने स्वयं अपने ग्रंथ की रचना के उद्देश्य का स्पष्ट शब्दों में व्याख्यान करते हुए कहा है कि :

‘रसादि रूप व्यंग्य का तात्पर्य ही इनका युक्त है, यह यत्न हमने आरंभ किया है, न कि ध्वनि के प्रतिपादन मात्र के अभिनिवेश से।’^३

आनन्द भी रस-ध्वनि का ही प्रयोजन या फल होगा, नीरस ध्वनि का नहीं।

अभिनवगुप्त स्वयं शैवाद्धृत के आनन्दवाद के अनुयायी थे, अतः यह स्वीकृति अत्यंत सहज है कि उन्होंने रसास्वाद की व्याख्या भी आनन्दानुभूति के रूप में की है। उनके संबंध में यह मान्यता स्वाभाविक ही नहीं, बल्कि बहुमत द्वारा समर्थित भी है। परन्तु इस संबंध में कुछ तथ्य महत्त्वपूर्ण और गंभीर रूप से विचारणीय है। अभिनवगुप्त के रसानुभूति संबंधी समग्र विवेचन का सूक्ष्म दृष्टि से अध्ययन किया जाए तो यह निष्कर्ष निकालना असंभव न होगा कि रसानुभूति का विवेचन वे निरंतर दो दृष्टियों से करते हैं। एक तो साहित्यशास्त्र में विहित शृंगार-हास्यादि नव रसों के संदर्भ में और दूसरे इन सबसे परे विचार और अवधारणा के धरातल पर ‘रसानुभूति’ की स्वतंत्र, आदर्श, पारमाथिक या तात्त्विक सत्ता के रूप में। उन्होंने एक ओर ‘रसः’ का विवेचन किया है, दूसरी ओर ‘रसाः’ का। एकवचन और बहुवचन के बीच व्यावहारिकता और पारमाथिकता का यह अन्तर अभिनवगुप्त के मन में निरंतर बना ही नहीं रहा है, उन्होंने दोनों के स्वरूप में भी अन्तर माना है। भरत मुनि का मत ग्रहण करते हुए भी वे इस विषय में सावधान थे। उन्होंने तो

^१ तस्य हि ध्वेनःस्वरूपं...सहृदयानामानन्दो मनसि लभतां प्रतिष्ठामिति प्रकाशयते ॥१॥

ध्वन्यालोक, पृ० ३७

^२तथापि तत्र प्रीतिरेव प्रधानम् ।इति प्राधान्येनानन्द एवोक्तः ।

चतुर्वर्गव्युत्पत्तेरपि चानन्द एव पार्यन्तिकं मुख्यं फलम् ॥ ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ४१

^३ ... रसादिरसव्यंग्यतात्पर्यमेवैषां युक्तमिति यत्नोऽस्याभिरारब्धो न ध्वनि प्रति-
पादनमात्रभिनिवेशेन । ध्वन्यालोक, पृ० ३६६-४००

यह भी सिद्ध करने का प्रयत्न किया है कि स्वयं भरत मुनि नाट्य रसों की व्यवहारत अनेक और तत्त्वत एक मानते थे ।

रस के मदर्भ में भरत के द्वारा प्रपञ्च एकवचन और बहुवचन के अन्तर को तब से समझाते हुए उन्होंने कहा है कि भरत ने भी बहुवचन और एकवचन का प्रयोग समझा किया है कि वे भी परमात्मन एक ही रस की सत्ता मानते थे—'एक एव तावत्परमात्मनो रस' और रूपक में सूत्र-रूप में व्याप्त यही एक रस प्रतीत होता है 'युत्रस्यानीयत्वेन रूपके प्रतिभाति ।' इसी के भाग की दृष्टि से विभाग होते हैं 'तत्त्वत पुनर्भागावशा विभाग ।' ध्यान देने की बात है कि अभिनवगुप्त ने भी स्वयं इम परम रस या महारस की प्रतीक्षा करते हुए रस का विवेचन दो रूपा में किया है । विभाषादि के भेद से विभाजित नवरसों की दृष्टि से, और इस आदर्श परम अनुभूति की दृष्टि से, जिनके वे 'महारस' की सत्ता देखते हुए चरम आदर्श, स्वात्म और असह्य मानते हैं । यह महारस स्फोट-मदृश होता है 'तत्त्वत मुख्यभूतात् महारसात् स्फोट तद्वशीव' । अभिनवगुप्त ने इस 'परम रस' या 'महारस' से भिन्न जहाँ विभाषादि-भेद से विभाजित अथ रसों का विवेचन किया है, वहाँ वे आनन्द शब्द का प्रयोग नहीं करते । यह बात सहज उपेक्षणीय नहीं है । वहाँ वे या तो केवल रस । विषेय की स्थिति का उल्लेख करते हैं, अथवा उस अनुभूति की सुखात्मकता का । इसी प्रकार सब रसों के प्रसंग में उन्होंने 'सर्वे अस्मी सुखप्रधाना' कहते हुए भी जब उनकी आनन्द-रूपता सिद्ध की तो एकवचन में रस-तत्त्व की व्याख्या करते हुए उन्होंने उसे आनन्द रूप और स्वसवित् की चर्चणा कहा । यह एकवचन, प्रकाशमान, चर्चणा रूप रसानुभूति, नवरस आदि से भिन्न उस परम रस-तत्त्व की अनुभूति है जो इन भेदा से मुक्त है, और आनन्द उसी का सार है । विविध रसों की आनन्दरूपता उसी एक तत्त्व की व्याप्ति के कारण है, किन्तु विभिन्न भेदों में विभाजित होने पर इनमें दुःख का अंश निहित अवश्य रहता है । ठीक उसी प्रकार जैसे यह सृष्टि शिव-तत्त्व की व्याप्ति के कारण आनन्दमय है, आनन्दरूप है किन्तु परम शिव के सदृश एतान् आनन्दमयी नहीं । इसीलिए जैसा रस की आनन्दरूपता के मदर्भ में पहले भी स्पष्ट किया जा चुका है अभिनवगुप्त नव रस में मुख की प्रधानता मानते हैं जो कि न केवल दुःखार की अप्रधानता का या मुख और दुःख की तारतम्यता का द्योतक है, बल्कि आनन्द शब्द के स्थान पर विविध रसों के मदर्भ में मुख शब्द का प्रयोग भी यही सभावना उत्पन्न करता है कि क्योंकि दुःख और सुख लौकिक अनुभूतियों के वाचक शब्द हैं और आनन्द लौकिक भूमिका से ऊपर अनुभूति का, इसलिए अभिनवगुप्त ने महारस या रस-तत्त्व को आनन्दरूप माना और नव रसों को मुख-दुःख रूप जिनमें सुख की प्रधानता रहती है । परम रसों-मुख होने के कारण जिनकी आनन्दरूपता सिद्ध की जा सकती है, विभाषादि सबध से उन्हीं में दुःख का संश्लेष रहता है । दूसरे शब्दों में ये रस तत्त्वत आनन्द-रूप और व्यवहारत मुख-दुःख-रूप होते हैं, जिनमें प्रधानतः मुख की ही होनी है । रसानुभूति की इस विशिष्ट व्याख्या की सगति अभिनवगुप्त की दार्शनिक मायनाओं से होनी है । भेदादि में द्वैत के अद्वैत की प्रतीक्षा की गई है । वहाँ द्वैत का अर्थ है दो की समस्त स्थिति । 'अद्वय की इस स्थिर और शांत सतह पर द्वैत की लहर घुंटा करती रहती है जो 'स्वातन्त्र्यमयी' इच्छात्मिका शक्ति की वायु से प्रभूत होती है । यह लहर आकारत भिन्न प्रतीत होनी हुई भी तत्त्वत भिन्न नहीं है । अद्वैत में द्वैत का यही अर्थ है ।'

अभिनवगुप्त जब द्वैत के स्तर पर विभावादि भेद से विभाजित रसों की बात करते हैं तो वहाँ 'भाव एव रसः' कहते हैं और जहाँ एक मूल रस की, वहाँ उसे अलौकिकचर्वणा व्यापार, लोकोत्तर, स्थायिविलक्षण तथा सवित् का आस्वाद कहते हैं। दोनों प्रसंगों में प्रयुक्त शब्दावली का यह भेद उपेक्षणीय नहीं है।

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में यह प्रश्न इस रूप में उठाया ही नहीं गया। आरंभ से वहाँ कलाओं के द्वारा सुखात्मक और दुःखात्मक दोनों प्रकार की भावनाओं का उद्रेक जितना सहज रूप से स्वीकार किया गया, उतने ही सहज रूप से उनकी मनोरंजकता भी; परन्तु भारतीय दार्शनिकों की भाँति इस मनोरंजकता को लोकोत्तर कोटि का आनन्द या आध्यात्मिक आनन्द का समानधर्मा कहकर अलौकिकता का पद प्रदान करने की चेष्टा नहीं की गई। इस अनुभूति में दुःख का अंश अनिवार्यतः रहता है, यह त्रासदी के आस्वाद संबंधी विवेचन की दीर्घ परंपरा से स्पष्ट है। साथ ही यह भी कि काव्यास्वाद स्वयं दुःखमय नहीं होता क्योंकि त्रासदी के आस्वाद की समस्या में मुख्य व्याख्येय या विवेच्य प्रश्न यही रहा है कि त्रास और करुणा जैसी दुःखद अनुभूतियों से संबद्ध होने पर भी त्रासदी आस्वाद्य या रजक क्यों होती है ?

अरस्तू ने ही स्पष्ट शब्दों में यह स्वीकार किया है कि जिन विषयों का प्रत्यक्ष दर्शन या अनुभव बलेशकर होता है, उन्हीं की यथावत प्रतिकृति का भावन आह्लादकारी होता है।^१ कलाकृति के भावन को अरस्तू निश्चित रूप से आह्लादकारी मानते थे, यही विरेचन सिद्धान्त के प्रतिपादन का मूल कारण था। परन्तु जैसा पहले भी स्पष्ट किया गया है—अरस्तू के अनुसार अप्रीतिकर भावों की निर्दोष उद्बुद्धि और अभिव्यक्ति से निष्पन्न विरेचन और तज्जन्य चित्त-वैशद्य ही त्रासदी का आस्वाद है। यह स्थिति मुक्ति और राहत की स्थिति है, उपलब्धि और सिद्धि की नहीं; अतः उनकी आनन्द-विषयक धारणा आत्मभोग या आत्मास्वाद की भावात्मक भारतीय धारणा से भिन्न है।

आनन्द की सुखरूपता

अभिनवगुप्त के बाद मम्मटादि आचार्यों के विवेचन में अभिनव का सा सूक्ष्म दृष्टि-भेद नहीं मिलता। उन्होंने भी रस को 'सकलप्रयोजन मौलिभूत' और रसास्वाद को आनन्द-रूप माना है :

सकलप्रयोजनमौलिभूतं समनन्तरमेव रसास्वादनसमुद्भूतं विगलितवेद्यान्तरमानन्दम्।^२

एक बात इस संदर्भ में विशेष उल्लेखनीय है। अभिनवगुप्त के उपरान्त रस की आत्मपरक व्याख्या की परिपाटी विद्वानों में विशेष लोकप्रिय रही। विश्वनाथ ने तो केवल सहृदय के अनुभव के आधार पर ही सभी रसों की आनन्दरूपता का प्रतिपादन इस व्यावहारिक तर्क के बल पर किया, कि यदि करुणादि रस आनन्ददायक न होते, तो कोई भी उनके प्रेक्षण-अध्ययनादि में प्रवृत्त न होता।^३

^१ अरस्तू का काव्यशास्त्र, पृ० १४

^२ काव्यप्रकाश, १, २ वृत्ति, पृ० १०

^३ साहित्यदर्पण, ३१४-५, पृ० ५२

पंडितराज म अभिनवगुप्त और विश्वनाथ के मना का समन्वित रूप मिलता है। रस की आनन्दरूपता जब वे दो प्रमाणों के आधार पर सिद्ध करते हैं तो उनमें से एक विश्वनाथ के अनुरूप सहृदय समाज का प्रत्यक्ष है और दूसरा श्रुति का साक्ष्य। जिस प्रकार अभिनवगुप्त ने रस को तत्त्वतः शब्दादित की अद्वय आनन्द की परिवर्त्यना के आधार पर आनन्दरूप माना और उसे सवित की ध्वना या आस्वाद कहा है उसी प्रकार पंडितराज न शांकर वेदान्त के आधार पर वेद वाक्य का माक्ष्य देकर आत्मास्वाद को ही रस कहा है। दोनों ही पारमार्थिक भूमि पर रस की आनन्दरूपता सिद्ध करते हैं।

संस्कृत काव्यशास्त्र के उपजीवी रातिकालीन आचार्यों ने आनन्दवादी परंपरा को ही दुदरामा और आधुनिक विचारकों में जयशंकर प्रसाद प० केशवप्रसाद मिश्र बाबू भयामशुंदरदास बाबू गुलाबराय प० हजारीप्रसाद द्विवेदी एव डॉ० नगेन्द्र सभी रस की आनन्दरूपता का समर्थन करते रहे।

कलामित्री वग के पश्चिमी विचारकों में यदि कोई भत भारतीय रमानुभूति की एकांत आनन्दवादी धारणा के सर्वाधिक निकट प्रतीत होता है तो वह लोजाइनस की उदात्त विषयक अवधारणा है। औदात्य के प्रभाव से आत्मा जैसे अपने-आप ही ऊपर उठकर सब से उच्चाकाश में विचरण करने लगती है तथा हृष और उल्लास से परिपूर्ण हो उठती है।¹ इसके अनिश्चित वे औदाय के उन उदाहरणों को ही श्रेष्ठ और सच्चा मानने के पक्ष में थे जो सब व्यक्तियों को सबदा आनन्द दे सकें।²

इस प्रकार लोजाइनस काव्य का प्राण-तत्त्व उदात्तता को मानते थे और औदात्य का प्रभाव आत्मोन्मेषकारी—आत्मा को हृष और उल्लास से पूर्ण करनेवाला एव आनन्ददायक मानते थे। लोजाइनस की औदाय विषयक अवधारणा से इतना तो स्पष्ट ही है कि वे प्लेटो अरस्तू आदि की अपेक्षा काव्य का प्रभाव अधिक उन्नतकारी विषाद और आनन्ददायक मानते थे। लोजाइनस की उदात्त विषयक अवधारणा भारतीय आनन्द की धारणा से किंचित भिन्न है। काव्य में जिस उदात्त तत्त्व का प्रतिपादन उहोने किया है वह कुछ ऐसा है जो अपने पाठक को रमण न कराके विरममाणिमूत कर ले उसकी वृत्तियों का उन्नयन करके उसकी आत्मा को चमत्कारमूलक उल्लास से भर दे। भारतीय चिन्ताधारा में चमत्कार की स्वीकृति तो की गई किन्तु उसका पयवसान रमणजय आत्मविधाग्नि और लय में होता है अभिभूति में नहीं। चमत्कार में विरमण के भाव की स्वीकृति भी भारतीय आचार्यों में केवल विश्वनाथ ने की है। अभिनवादि अन्य आचार्यों ने उसे आनन्द का पर्याय माना है।

जमन विद्वान गटे ने भी शकसपियर के महत्को के प्रति मन में होनेवाली प्रतिबिम्ब का समर्थन में कहा है कि शकसपियर के नाटक पढ़ने के उपरान्त उन्हें ऐसा गहरा अनुभव हुआ मानो किसी असीमता के द्वारा उनके अस्तित्व का विस्तार हो गया हो। स्पष्ट ही यह अनुभूति अत्यंत उदात्त और श्रेष्ठ तथा उन्नतसजय होती।

¹ काव्य में उदात्त-तत्त्व म० डॉ० नगेन्द्र, पृ० ५२

² वही पृ० ५२

लॉजाइनस के उपरान्त भी काव्यास्वाद को आह्लादरूप मानने की परंपरा प्रायः चलती रही। कुछ आलोचकों ने उसे सिद्धि या साध्य माना तथा अन्य विद्वानों ने लोक-कल्याण आदि अन्य उपयोगितावादी सिद्धियों का साधन। परन्तु काव्य की आह्लादरूपता का निषेध वहाँ भी आधुनिक युग तक नहीं किया गया। रचनाकारों में रोमाण्टिक वर्ग के कवियों—विक्टर ह्यूगो, शिलर, कोलरिज, शेली, वर्डस्वर्थ आदि ने, और सौन्दर्यशास्त्रियों में भोगवादी वर्ग के संटायना ने काव्य की आह्लादरूपता का समर्थन किया।

संटायना ने अत्यंत स्पष्ट शब्दों में कला को मनोरंजन की मानवीय मार्ग का पूरक माना है और यह भी स्वीकार किया है कि हमारी इन्द्रियों और कल्पना पर कला का प्रभाव उत्तेजक होता है।^१

संटायना के अनुसार कलास्वाद से प्राप्त आह्लाद का मुख्य कारण यह है कि हमारी अन्तश्चेतना काव्यास्वाद के क्षणों में भौतिक शरीर के प्रतिबंधों और संबंधों से मुक्ति का अनुभव करती है। शरीर की स्थिति में किसी सचेतन स्थानीय परिवर्तन के अभाव में हम कल्पना के उन्मुक्त लोक में कहीं भी विचरण कर लेते हैं। उनके अनुसार शरीरबंध के भंग का यह भ्रम अत्यधिक आनन्ददायक होता है। इतना ही नहीं, संटायना शारीरिक सुखों से संबद्ध संबंधों को सामान्यतः निम्नतर और कलात्मक सुखों की अपेक्षा अनगढ़ मानते थे।^२

संटायना की आनन्द-विषयक धारणा में एक बात और ध्यान देने की है। उन्होंने काव्यानुभूति को भरत की भाँति वस्तुबद्ध अतः आस्वाद्य नहीं माना, बल्कि अभिनवगुप्त की भाँति सहृदयनिष्ठ अतः आस्वाद स्वीकार किया है। उन्होंने स्पष्ट कहा है: “वह सौन्दर्य जिसका भावबोध नहीं होता, वह अननुभूत आनन्द है।”^३ जो वस्तु किसी को आनन्द न दे सके, उनके अनुसार, मुन्दर ही नहीं है। इसी प्रकार जब वे सौन्दर्य को वस्तुबद्ध आनन्द कहते हैं तो उसकी विषयगत सत्ता और भी निश्चित कर देते हैं। परन्तु इससे इतना तो स्पष्ट हो ही जाता है कि वे कला, सौन्दर्य और आनन्द को एक-दूसरे का पर्याय मानते थे। ललित कलाओं को आनन्दप्रद मानने की धारणा पश्चिम के विद्वानों में कुछ इतनी निरपवाद रूप से स्वीकृत थी कि ‘एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटैनिका’ में ललित कलाओं की परिभाषा ही आनन्दपरक शब्दावली में की गई: “ललित कलाएँ मानवीय कलाओं में वे हैं जिनका उद्भव मानव की उस संरचनात्मक वृत्ति से होता है जिससे वह विशेष वस्तुओं का निर्माण प्रत्यक्ष उपयोगिता से भिन्न एक विशिष्ट प्रकार के आनन्द के लिए करता है। यह आनन्द उसे कर्तृत्व या निर्माण-प्रक्रिया में ही मिलता है। और दूसरे—अन्य व्यक्तियों द्वारा कृत या निर्मित कलाओं के प्रेक्षण और भावन से उसे सजातीय आनन्द की उपलब्धि होती है।”^४

१ सेन्स ऑफ़ ब्यूटी, पृ० २२

२ वही, पृ० ३६-३७

३ वही, पृ० ४५

४ ...the art of man springs from his impulse to create, and thereby associates with creation the kindred pleasure that of witnessing and appreciating what is made to attract that interest.

पश्चिम के जिन विचारको न ललित कलाशास्त्र का मन्त्र सौन्दर्य के माप मन्त्र से भी जोड़ा है वे भी अनिवाच्य उससे आनन्द का समावेश करते हैं। श्लेषस ने कहा कि सौन्दर्य मन्त्र की आनन्दमयी अभिव्यक्ति है। इसी प्रकार गिगरी ने मन्त्रध्वज प्रापणकर्ता उन्ने माना या अपने श्रान्ताओं को शिवा के साथ आह्लाद भी प्रदान करे और उनके मन्त्रिक को मन्त्रिय बनाए। स्पष्ट ही उनकी यह मायता बाल्मीकिमन उपदेश^१ को काव्य प्रयोजन स्वीकार करण वाली भारतीय मायता से बहुत भिन्न नहीं है।

इन्द्रकेन के मन में भी इसी मायता की अनुसृज है। उन्होंने भी कविता के प्रयोजन की चर्चा करते हुए कहा है कि यदि आनन्द कविता का एकमात्र नहीं तो भी मुख्य प्रयोजन अवश्य है।

छायावादवादी की सुन्दररूपता

भारतीय काव्यशास्त्र में रसा को मुख्य दुःखामक माननेवासे प्राचीन आचार्यों में सबसे ऊँचा स्तर नाट्यदपण के रचयिता आचार्यद्वय रामचन्द्र गुणधर का है। उन्होंने रसों को मुख्य दुःखामक मानने दृष्ट करण रौद्र योमल और भयानक इन चार रसों को दुःखामक माना है और शेष पाँच को सुखामक। उनके अनुसार भयानक आदि से सामाजिक को घबराहट होती है। सुखास्वाद से तो किसी को उद्वन नहीं होता है।^१

जैसा पहले स्पष्ट किया जा चुका है अभिनवगुप्त ने भी व्यावहारिक स्तर पर रसा की मुख्य-सुखरूपता का समर्थन किया है। परन्तु उनके अनुसार रसातल के अतिरिक्त जो महारस है शय सभी रसा में सुख और दुःख दोनों का अंश निहित रहता है अर्थात् नाट्य दपणकार विभाजित करके कुछ रसों को एकान्त दुःख-रूप और दूसरों को एकान्त सुख रूप मानते हैं।

इनके अतिरिक्त भट्टलोत्तम, भट्टशकुन्त तथा 'अभिनवभारती' में उल्लिखित साध्य आचार्यों और दत्तभट्ट आदि का उल्लेख इस प्रसंग में किया जा सकता है। परन्तु यह भारतीय चिन्तन का प्रधान स्वर नहीं था इसलिए परिमाण और महत्व दोनों दृष्टियों से यह परंपरा विषय समर्थन प्राप्त न कर सकी।

आधुनिक आचार्यों में इस परंपरा का पोंपक एकमात्र अववाद रूप स्वर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का था, जिन्होंने रस की आनन्दरूपता का प्रथम शब्दों में बहान किया। व 'साधारणीकरण का अर्थ विशेष का सामांय होना अर्थात् आश्रय से तादात्म्य की स्थिति में आलम्बन का—उसके उसा भाव का आलम्बन ही जाना मानते थे। स्पष्ट ही काव्य निबद्ध आलम्बन के प्रति आश्रय का भाव सर्वद्व सुखकर नहीं होता। ऐसी स्थिति में दुःखामक भाव से सहृदय के मन में भी दुःख ही उत्पन्न होगा। इसीलिए आचार्य शुक्ल ने कहा

यदि श्रोता के हृदय में भी प्रदर्शित भाव का उदय न हुआ—उस भाव की स्वानुभूति से भिन्न प्रकार का आनन्द-रूप अनुभव हुआ तो 'साधारणीकरण' कैसा? श्लेष, शोक, उगुप्सा आदि के घणन यदि श्रोता के हृदय में आनन्द का संचार करें तो या तो श्रोता

^१ हिंदी नाट्यदपण, पृ० २६१

सहृदय नहीं या कवि ने विना इन भावों का स्वयं अनुभव किए उनका रस प्रदर्शित किया है।^१

शुक्लजी वस्तुतः रसास्वादन के स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिए 'आनन्द' शब्द को अपर्याप्त मानते हैं। कारण शायद यह है कि 'आनन्द' को वे 'नाच-तमाशे' से होनेवाला आनन्द अर्थात् मनोरंजन का पर्याय मानते हैं। इसलिए उनका विचार है कि काव्य में वर्णित कारुणिक या दुःखान्त प्रसंगों के परिणामस्वरूप होनेवाली चित्त की द्रुति, मात्र आनन्द नहीं है।^२ यदि यह मान लिया जाए कि कारुणिक, मार्मिक या क्रोधपरक प्रसंगों को देखकर जो अनुभूति हमें होती है वह आनन्द नहीं है, तो ऐसी स्थिति में यहाँ दो प्रश्न उठेंगे। पहला मौलिक प्रश्न तो यही है कि यह अनुभूति आनन्ददायिनी न भी हो, तो भी क्या यह दुःखकारी और क्लेशकर है? यदि ऐसा नहीं है तो शुक्लजी के अनुसार हमें उससे आनन्द तो होता ही नहीं, यदि दुःख भी नहीं होता तो क्या होता है? शुक्लजी के मन में यह शंका स्वयं वर्तमान थी। इसलिए उन्होंने रस-दशा को हृदय की आनन्दमयी अवस्था न कहकर एक ओर तो मुक्तावस्था कहा और दूसरी ओर यह भी कि हम काव्य को व्यक्ति-संबद्ध भावना से ग्रहण न करके 'निर्विशेष शुद्ध और मुक्त हृदय' द्वारा ग्रहण करते हैं।^३ अतः करुण या अन्य दुःखात्मक प्रसंगों से हमें पीड़ा या क्लेश इसलिए नहीं होता कि "रस-दशा में अपनी पृथक् सत्ता की भावना का परिहार हो जाता है अर्थात् काव्य में प्रस्तुत विषय को हम अपने व्यक्तित्व से संबद्ध रूप में नहीं देखते, अपनी योगक्षेम-वासना की उपाधि से ग्रस्त हृदय द्वारा ग्रहण नहीं करते। इसी को पाश्चात्य समीक्षा-पद्धति में अहं का विसर्जन और निस्संगता (impersonality and detachment) कहते हैं। इसी को चाहे रस का लोकोत्तरत्व या ब्रह्मानन्दसहोदरत्व कहिए चाहे विभावन व्यापार का अलौकिकत्व।"^४

शुक्लजी की उपर्युक्त स्थापनाओं से स्पष्ट है कि हृदय की मुक्तावस्था से उनका अभिप्राय ममत्व की व्यक्ति-संबद्ध भावना से मुक्ति है। अर्थात् काव्य में वर्णित दुःख प्रसंग हमें दुःख इसलिए नहीं पहुँचाते क्योंकि हम उन्हें साधारण्य संबंध से ग्रहण करते हैं। काव्य से होनेवाला तथाकथित आनन्द शुक्लजी के अनुसार अस्मिता के आस्वाद का या भोग का आनन्द न होकर अहं के विसर्जन का या निस्संगता का आनन्द है जिसमें व्यक्ति-संबंधों से मुक्त व्यक्ति की अस्मिता एक प्रकार की मुक्ति का अनुभव करती है। इस प्रकार यह भाव के प्रकृत सुख-दुःखात्मक अनुभव से भिन्न, अधिक उदात्त साधारण्य अनुभूति है। इतना तो ठीक ही है कि काव्यानुभूति उसी अर्थ में आनन्दरूप नहीं होती जिसमें भौतिक सुख। संस्कृत के आचार्यों ने भी रति भाव की लौकिक अनुभूति से श्रृंगार रस की अनुभूति को भिन्न माना है। अन्तर यही है कि जहाँ व्यक्ति-संबंधों से मुक्त दुःखात्मक प्रसंगों के अनुभव को अन्य आचार्यों ने आनन्दरूप माना, वहाँ शुक्लजी ने उन्हें दुःख-रूप माना है। हृदय की ममत्वादि के संबंधों से मुक्ति इस रसदशा का अभावात्मक पक्ष है, और 'स्वार्थ-संबंधों के संकुचित

^१ रसमीमांसा, पृ० ६६

^२ वही, पृ० १०१

^३ चिन्तामणि, भाग १, पृ० २४७

^४ वही, पृ० २४७

पश्चिम के जिन विचारकों ने सतिष्ठ कथाओं का गवय सौन्दर्य के साथ मनु से भी जोड़ा है, वे भी अनिश्चित उसमें आनन्द का समावेश करते हैं। श्लेगल ने कहा कि शौच्य मनु की आनन्दमयी अभिव्यक्ति है। इसी प्रकार मिसरो ने सर्वश्रेष्ठ भाषणकर्ता उसे माना, जो अपने श्रोताओं को शिशा के साथ आह्लाद भी प्रदान करे और उनसे मस्तिष्क की सक्रिय बनाए। स्पष्ट ही उनकी यह मान्यता 'कान्तागमित उपदेश' को काव्य प्रयोजन रचीकार करने वाली भारतीय मान्यता से बहुत भिन्न नहीं है।

ड्राइडन के मन में भी इसी मायना की अनुगूँज है। उन्होंने भी कविता के प्रयोजन की चर्चा करते हुए कहा है कि यदि आनन्द कविता का एकमात्र नहीं तो भी मुख्य प्रयोजन अवश्य है।

काव्यास्वाद की सुखरूपता

भारतीय काव्यशास्त्र में रसों को मुख्य-दुःखात्मक माननेवाले प्राचीन आचार्यों में सबसे ऊँचा स्तर 'नाट्यरूपण' के रचयिता आचार्यद्रम रामचन्द्र-गुणचन्द्र का है। उन्होंने रसों को सुख-दुःखात्मक मानते हुए करुण, रौद्र, भीमम् और भयानक, इन चार रसों को दुःखात्मक माना है और शेष पाँच को सुखात्मक। उनके अनुसार 'भयानक आदि से सामाजिक को घबराहट होती है। सुखाम्बाद से तो किसी को उद्वेग नहीं होता है।'^१

जैसा पहले स्पष्ट किया जा चुका है, अभिनवगुण ने भी व्यावहारिक स्तर पर रसों की सुख-दुःखरूपता का समर्थन किया है। परन्तु उनके अनुसार शान्त के अतिरिक्त जो महारस है, शेष सभी रसों में सुख और दुःख दोनों का अंश निहित रहता है, जबकि नाट्य-रूपणकार विभाजित करके कुछ रसों को एकान्त दुःख रूप और दूसरों को एकान्त सुख रूप मानते हैं।

इनके अतिरिक्त भट्टभोल्लजट, भट्टगणु क तथा 'अभिनवमार्ती' में उल्लिखित साध्य आचार्यों और रद्रभट्ट आदि का उल्लेख इस प्रसंग में किया जा सकता है। परन्तु यह भारतीय चिन्तन का प्रधान स्वर नहीं था, इसलिए परिमाण और महत्त्व दोनों दृष्टियों से यह परंपरा विशेष समर्थन प्राप्त न कर सकी।

आधुनिक आचार्यों में इस परंपरा का पोषक एकमात्र अणुवाद-रूप स्वर आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का था, जिन्होंने रस की आनन्दरूपता का प्रबल शब्दों में सहन किया। वे 'साधारणीकरण' का अर्थ विशेष का सामान्य होना अर्थात् आश्रय से तादात्म्य की स्थिति में आलम्बन का—उसके उसी भाव का आलम्बन हो जाना मानते थे। स्पष्ट ही काव्य-निबद्ध आलम्बन के प्रति आश्रय का भाव सर्वत्र सुखकर नहीं होता। ऐसी स्थिति में दुःखारम्भक भाव से सहृदय के मन में भी दुःख ही उत्पन्न होगा। इसीलिए आचार्य शुक्ल ने कहा

"यदि श्रोता के हृदय में भी प्रदर्शित भाव का उदय न हुआ—उस भाव की स्वानु-भूति से भिन्न प्रकार का आनन्द-रूप अनुभव हुआ तो 'साधारणीकरण' कैसा? त्रोध, शोक, जुगुप्सा आदि के वर्णन यदि श्रोता के हृदय में आनन्द का संचार करें तो भा तो श्रोता

^१ हिंदी नाट्यरूपण, पृ० २६१

सहृदय नहीं या कवि ने विना इन भावों का स्वयं अनुभव किए उनका रस प्रदर्शित किया है।^१

शुक्लजी वस्तुतः रसास्वादन के स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिए 'आनन्द' शब्द को अपर्याप्त मानते हैं। कारण शायद यह है कि 'आनन्द' को वे 'नाच-तमाशे' से होनेवाला आनन्द अर्थात् मनोरंजन का पर्याय मानते हैं। इसलिए उनका विचार है कि काव्य में वर्णित कारुणिक या दुःखान्त प्रसंगों के परिणामस्वरूप होनेवाली चित्त की द्रुति, मात्र आनन्द नहीं है।^२ यदि यह मान लिया जाए कि कारुणिक, मार्मिक या क्रोधपरक प्रसंगों को देखकर जो अनुभूति हमें होती है वह आनन्द नहीं है, तो ऐसी स्थिति में यहाँ दो प्रश्न उठेंगे। पहला मौलिक प्रश्न तो यही है कि यह अनुभूति आनन्ददायिनी न भी हो, तो भी क्या यह दुःखकारी और क्लेशकर है? यदि ऐसा नहीं है तो शुक्लजी के अनुसार हमें उससे आनन्द तो होता ही नहीं, यदि दुःख भी नहीं होता तो क्या होता है? शुक्लजी के मन में यह शंका स्वयं वर्तमान थी। इसलिए उन्होंने रस-दशा को हृदय की आनन्दमयी अवस्था न कहकर एक ओर तो मुक्तावस्था कहा और दूसरी ओर यह भी कि हम काव्य को व्यक्ति-संबद्ध भावना से ग्रहण न करके 'निर्विशेष शुद्ध और मुक्त हृदय' द्वारा ग्रहण करते हैं।^३ अतः करुण या अन्य दुःखात्मक प्रसंगों से हमें पीड़ा या क्लेश इसलिए नहीं होता कि "रस-दशा में अपनी पृथक सत्ता की भावना का परिहार हो जाता है अर्थात् काव्य में प्रस्तुत विषय को हम अपने व्यक्तित्व से संबद्ध रूप में नहीं देखते, अपनी योगक्षेम-वासना की उपाधि से ग्रस्त हृदय द्वारा ग्रहण नहीं करते। इसी को पाश्चात्य समीक्षा-पद्धति में अहं का विसर्जन और निस्संगता (impersonality and detachment) कहते हैं। इसी को चाहे रस का लोकोत्तरत्व या ब्रह्मानन्दसहोदरत्व कहिए चाहे विभावन व्यापार का अलौकिकत्व।"^४

शुक्लजी की उपर्युक्त स्थापनाओं से स्पष्ट है कि हृदय की मुक्तावस्था से उनका अभिप्राय ममत्व की व्यक्ति-संबद्ध भावना से मुक्ति है। अर्थात् काव्य में वर्णित दुःखद प्रसंग हमें दुःख इसलिए नहीं पहुँचाते क्योंकि हम उन्हें साधारण्य संबंध से ग्रहण करते हैं। काव्य से होनेवाला तथाकथित आनन्द शुक्लजी के अनुसार अस्मिता के आस्वाद का या भोग का आनन्द न होकर अहं के विसर्जन का या निस्संगता का आनन्द है जिसमें व्यक्ति-संबंधों से मुक्त व्यक्ति की अस्मिता एक प्रकार की मुक्ति का अनुभव करती है। इस प्रकार यह भाव के प्रकृत सुख-दुःखात्मक अनुभव से भिन्न, अधिक उदात्त साधारण्य अनुभूति है। इतना तो ठीक ही है कि काव्यानुभूति उसी अर्थ में आनन्दरूप नहीं होती जिसमें भौतिक सुख। संस्कृत के आचार्यों ने भी रति भाव की लौकिक अनुभूति से श्रृंगार रस की अनुभूति को भिन्न माना है। अन्तर यही है कि जहाँ व्यक्ति-संबंधों से मुक्त दुःखात्मक प्रसंगों के अनुभव को अन्य आचार्यों ने आनन्दरूप माना, वहाँ शुक्लजी ने उन्हें दुःख-रूप माना है। हृदय की ममत्वादि के संबंधों से मुक्ति इस रसदशा का अभावात्मक पक्ष है, और 'स्वार्थ-संबंधों के संकुचित

^१ रसमीमांसा, पृ० ६६

^२ वही, पृ० १०१

^३ चिन्तामणि, भाग १, पृ० २४७

^४ वही, पृ० २४७

महल से ऊपर उठाकर लोक-सामान्य भाव भूमि पर पहुँच जाना उसका भावार्थकण्य है। जिसमें व्यक्ति 'अपनी सत्ता को लोक-सत्ता में लीन किए रहता है।' शूबरजी ने इस कर्मयोग और ज्ञानयोग के समबल अनुभूतियाँ कहा है। उनका विचार है कि इस अनुभूतियों के अभ्यास से हमारे भावविचारों का परिष्कार होता है। निरर्थक रूप में काव्य में वर्णित दुःख प्रमथ व्यक्ति-भारत भावना में मुक्त होने के कारण पाठक में अधिक परिष्कृत और उदात्त अनुभूति उत्पन्न करत है। अपात्र हम जब अपने लिए दुःखी होते हैं तो वह अनुभूति का स्वाधकर्म मनुचिन्त रूप जाना है और जब हम दूसरों के लिए गुला या दूखी होते हैं तो वह सुख-दुःख का अधिक परिष्कृत व्यापक उदात्त और अक्षदात रूप होता है जो आनन्द न होकर हृदय का मुक्तावस्था मात्र का द्योतक होता है।

आचार्य शूबर की इस मायता के समानांतर पाश्चात्य सौंदर्यशास्त्र में भी मायता मिलती है। स्पाइर लिफ्त ने समानुभूति द्वारा प्राप्त कलानुभूति को इसलिए मूल्यवान माना है कि वह मुक्ति बाध (सेस आफ फ्रीडम) प्रदान करती है। बन्तुन शूबरजी ने कलावादियों से भिन्न आनन्द शब्द का प्रयोग ही आनन्द भगन के अर्थ में किया है। उनका अनुमान आनन्द का अर्थ ही है लोकमगल और सपस्त कलाओं का धरम या अन्तिम उद्देश्य है इसी लोकमगल की साधना। इसलिए काव्य उनके अनुसार आनन्दरूप तो है किन्तु वहाँ आनन्दरूपता का अर्थ है लोकमगलकारी।

पश्चिमा विद्वानों में कलावादियों ने कलाओं को आनन्दरूप माना और अन्य विद्वानों ने नैतिक मूल्यों की प्रतिष्ठा की। आधुनिक युग में आइ० ए० रिचर्ड्स ने काव्यान्वाद का आनन्द के मगल सामान्य अर्थ में मात्र आह्लादरूप या मनोरंजन प्रधान न मान कर अधिक जटिल अनुभूति माना है। उनके अनुसार कलाओं के द्वारा हमारी अनवृत्तियों के बीच सतुनन और सामरम्य घटित होता है। जो कला जितनी अधिक और जितनी परस्पर विरोधी वृत्तियों के बीच यह सामरम्य घटित करने में समर्थ हो वह उतनी ही उत्कृष्ट और सफल मानी जाएगी। उनके अनुसार अन्तः वृत्तियों का यह परिमाणपरक सामरम्य अनुभूति के गुणपरक परिवर्तन का भी साधक होता है।

रिचर्ड्स ने इसलिए कलाओं की आनन्दरूपता का स्पष्ट विरोध करते हुए कहा कि आनन्द मस्तिष्क में घटित जानवाली विसा रवन्त्र घटना की अपेक्षा वह पठति है जिसका अनुमान कुछ घटित होता है। हम आनन्द नहीं होते बल्कि एक या दूसरे प्रकार के अनुभव प्राप्त हैं—दृश्य श्रव्य आवश्यक भवेगात्मक आदि जो आनन्ददायक जान हैं।¹

पश्चिम का आधुनिक विचार-प्रम कलाओं को निपट आनन्दप्रद मानने के पक्ष में नहीं है। समय समय पर यद्यपि कलाओं की आनन्दमूलकता के विषय में प्रश्न उठाया गया है तथापि अनेक आक्षेपों के रहने भी इस सिद्धांत का पुनर्जन्म ही उठना इनकी शक्ति का प्रमाण है। आधुनिक युग तक विरोधों के क्षीण स्वरा के बीच भी प्रायः यही धारणा माय रही है कि सुन्दर वस्तुओं के भावन से पुणत शांत रिश्त एक सधन मानसिक विभ्रान्ति की उपलब्धि हाती है। यहाँ तक कि जब प्रसिद्ध फ्रांसीसी कलाकार मातीस ने कला की व्याख्या करते हुए कहा कि मैं एमी कला की स्वप्न देखता हूँ जो सतुलित है।

¹ प्रिंसिपल्स, पृ० ६२

जिसमें पवित्रता और शान्ति हो, जो विचलित और खिन्न करनेवाली विषयवस्तु से मुक्त हो; ऐसी कला जिसका प्रभाव प्रत्येक व्यक्ति पर, चाहे वह व्यापारी हो या लेखक, शान्ति-दायक हो, मनःप्रसादक हो—उस आरामकुर्सी के समान जिसमें शारीरिक थकान के बाद व्यक्ति आराम करता है।^१ तो हेरल्ड ऑस्वोर्न ने उनके इस मत पर टिप्पणी करते हुए कहा कि “ऐसा कहकर वे अपनी उपलब्धियों के प्रति अन्याय कर रहे हैं।”^२

ऑस्वोर्न ने इस विषय में स्वयं अपना मत व्यक्त करते हुए स्पष्ट कहा है कि यदि आनन्द शब्द का प्रयोग उसके सामान्य अर्थ में किया जाए तो यह निश्चित है कि इस प्रकार के (कलात्मक) आस्वाद से होने वाले अनुभव में आनन्द उसकी प्रमुख विशेषता नहीं है और यदि इस शब्द का प्रयोग किसी असामान्य अर्थ में किया जाता है, तो यह केवल भ्रामक ही हो सकता है।^३

पश्चिम में बहुमत अब भी इस पक्ष में है कि महान कलाकृति का प्रभाव ऐसा होना चाहिए कि वह हमें बाँध ले, उत्तेजना दे, कदाचित् हमें महान भी बनाए किन्तु निश्चित रूप से हमें विचलित करे। किसी कलाकृति के मूल्य, महत्त्व, सौन्दर्य और महानता के निर्णय के क्षणों में, ग्राहक को वह अनुभव अपनी समग्रता में, समस्त विशेषताओं के साथ प्रतीत होता है। अपनी समृद्धि के साथ, अपनी विलक्षणता के साथ, अपने गाम्भीर्य की अनुगूँज के साथ, केवल आनन्दात्मकता के कारण नहीं।

इसीलिए कलास्वाद के आनन्दवादी सिद्धान्त के संबंध में ऑगडेन और रिचर्ड्स ने ‘फ़ाउण्डेशन्स ऑफ़ एस्थेटिक्स’ में कहा है कि उसकी सबसे बड़ी परिसीमा यही है कि वह हमें अत्यंत सीमित शब्दावली देता है। अर्थात् आधुनिक पाश्चात्य विचारकों के अनुसार कला का आस्वाद, मात्र आनन्दात्मक की अपेक्षा कहीं जटिल और समृद्ध होता है, जिसे केवल एक शब्द ‘आनन्द’ से परिभाषित नहीं किया जा सकता।

उक्त कठिनाइयों को ध्यान में रखते हुए भोगवादी सिद्धान्त को सर्वप्राह्य बनाने के उद्देश्य से अनेक सौन्दर्यशास्त्रियों ने एक विशेष प्रकार के आनन्द की चर्चा करते हुए अन्य प्रकार के आनन्द से उसका व्यावर्त्तन किया है। सुन्दर वस्तुओं से प्राप्त होनेवाला यह आनन्द उनके अनुसार रचनात्मक होता है। यही कलात्मक सौन्दर्य की विशेषता है। आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों ने काण्ट का अनुसरण करते हुए इसे ‘अनासक्त आनन्द’ कहा, ऐसा आनन्द जो सब प्रकार के संकल्पों और इच्छाओं से मुक्त हो। बर्नन ली ने भी अपनी अत्यंत लोकप्रिय पुस्तक ‘द व्यूटिफ़ुल’ में लगभग पचास वर्ष पूर्व (१९१३) इस विशेष कलात्मक आनन्द की चर्चा करते हुए कहा कि सौन्दर्य से प्राप्त होनेवाला आनन्द ऐसा आनन्द है जो किसी वस्तु की उपयोगिता, हमारी इच्छाओं को तुष्ट करने की क्षमता या बौद्धिक रचि से भिन्न, उसके भावन मात्र से प्राप्त होता है।

इलियट ने इस आनन्द को ‘उत्कृष्ट मनोरंजन’ कहकर विशिष्ट रूप दिया और अधुनातन विचारकों में ज्याँ पाल सार्त्र ने ‘प्लेजर’ शब्द का विरोध करते हुए सौन्दर्यानुभूति

^१ हेरल्ड ऑस्वोर्न : एस्थेटिक्स एण्ड क्रिटिसिज्म, पृ० ११७ पर उद्धृत

^२ वही, पृ० ११७

^३ वही, पृ० ११७

को एस्त्येटिक ज्वार्य' कहना पसंद किया। प्लजर उनके अनुसार सुन' का वाचक है और सौन्दर्यानुभूति की व्याख्या करने के लिए अपर्याप्त है। इसलिए उन्होंने इस 'आनन्द' शब्द की भी अनिश्चित व्याख्या करते हुए समझाया है कि इस आनन्द का अभिप्राय है—पाठक के द्वारा एक स्वतंत्र ससार की पुनः कृष्टि। उनकी शब्दावली में अन्ततः कलात्मक आनन्द स्वतंत्रता का पर्याय हो जाता है।

ध्यान देने की बात है कि अधिकांश आधुनिक विचारकों ने या तो आनन्द शब्द की विशेष व्याख्या कर उसका प्रयोग रसानुभूति के लिए किया है अथवा उसके साथ विशेषण का प्रयोग कर परंपरा से उसका रूप भिन्न कर दिया है।

इन विचारकों के मन में प्रथम आनन्द में हटकर कलाकृति के आस्वाद या भावन पर अधिक बल दिया जाने लगा। प्रोफसर ड्रामन ने उसे और भी अधिक सामान्य रूप देने हुए कहा कि सौन्दर्य अथवा सौन्दर्यपरक मूल्य का निर्धारण सौन्दर्यात्मक भावन में होने वाली अनुभूतियाँ की आनन्दरूपता या आनन्दविहीनता के आधार पर किया जाता है। इन विद्वानों ने आनन्द की अपेक्षा सौन्दर्यात्मक भावन पर अधिक बल दिया है।

काव्यास्वाद की आनन्दरूपता का निषेध करने के मूल में शायद सबसे प्रबल कारण यह था कि आनन्द में मात्रा का या घनत्व का भंग हो सकता है गुणात्मक भेद नहीं। इसलिए जब हम विविध कलाकृतियों का आस्वादन करते हैं तो हमें विविध प्रकार के आनन्दों की अनुभूति न होकर विविध अनुभूतियाँ हाती हैं जो स्वयं आनन्दरूप होती हैं। इस प्रकार आनन्द अनुभव का लक्षण नहीं उसकी विशेषता है। उसकी सत्ता विशेषण रूप है सार-रूप नहीं।^१

पश्चिम के आधुनिक चिंतकों ने इस बात पर बार बार बल दिया है कि जब कोई अनुभूति जटिल होती है तो उसमें यह निगम कर पाना प्रायः बहुत अधिक कठिन हो जाता है कि वह किन्ती आनन्दप्रद है।

निष्कर्ष रूप में—पूव और पश्चिम दोनों में काव्यास्वाद की आनन्दरूपता के संबंध में पर्याप्त विवाद रहा है। इस विवाद का सबंध अनुभूति की आनन्दरूपता से उतना नहीं था जितना आनन्द सबंधी अवधारणा से। व्यवहार में किसी अनुभूति को 'आनन्दरूप' कहने का अर्थ है उसे सुखात्मक मान लेना। इसके अनिश्चित आनन्द के प्रचलित व्यावहारिक अर्थों की सामान्य मनोरंजन से लेकर आत्मानन्द या ब्रह्मानन्द तक इतनी विविध छायाएँ हैं कि काव्यानुभूति का स्थान निर्धारित करना या इस शब्द में उसकी संपूर्ण व्याख्या कर पाना कठिन है। यह कार्य ऐसी स्थिति में और भी दुष्कर हो जाता है जब लौकिक जीवन में जिन भावों से दुःखानुभूति होती है कला या काव्य के मद में उन्हीं के आधार पर आनन्द की चर्चा की जाती है। ऐसी स्थिति में इस अनुभूति को सामान्य सुखानुभूति से भिन्न और विशिष्ट तो होना ही चाहिए।

१. Pleasure is not actual.

इस विषय में कठिनाई यही है कि काव्यास्वाद के संदर्भ में जब सुख, दुःख, आनन्द आदि शब्दों का प्रयोग किया जाता है, तो लौकिक व्यावहारिक अर्थ से उनका अर्थ भिन्न हो जाता है, परन्तु अनायास रूप में वे अपने साथ लौकिक अर्थ को किन्हीं अंशों में बनाए रखते हैं।^१ इसीलिए भारतीय काव्यशास्त्र में इस 'आनन्द' को 'आत्मविश्रान्ति', 'समापत्ति', 'लय' या 'चित्तवृत्तियों की समाप्ति' आदि विविध विशेषणों से परिभाषित किया गया। पश्चिम में काव्यास्वाद के स्वरूप पर विचार मुख्यतः त्रासदी के संदर्भ में ही किया गया, और क्योंकि त्रासदी का संबंध भी त्रास और कष्टों जैसी दुःखद चित्तवृत्तियों से है, अतः तज्जन्य आस्वाद को नाना रूपों में समझाने का प्रयास किया गया। बहुमत से दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में यह स्वीकार किया गया है कि जहाँ यह आस्वाद एक ओर दुःखद नहीं है, वहाँ सामान्य प्रचलित लौकिक अर्थ में सुखद भी नहीं है। दुःख-सुख दोनों से भिन्न यह एक प्रकार की आत्मविश्रान्ति है, जिसके लिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में अभी तक उपयुक्त अभिधान स्थिर नहीं किया जा सका है, जबकि भारतीय काव्यशास्त्र में प्रयुक्त 'आनन्द' शब्द के द्वारा उसकी अपेक्षाकृत अधिक संतोषप्रद व्याख्या सुलभ हो जाती है। फिर भी आनन्द के स्वरूप के स्पष्टीकरण के लिए उस संदर्भ में प्रयुक्त शब्दावली की व्याख्या अपेक्षित है।

काव्यानन्द का स्वरूप

भारतीय आचार्यों ने रसानुभूति को आनन्दरूप कहने के साथ ही कुछ अन्य विशेषताओं का भी उल्लेख किया है, जिनमें 'समापत्ति', 'लय', और 'विश्रान्ति' मुख्य है। वस्तुतः ये विशेषताएँ प्रकारान्तर से काव्यानन्द की ही व्याख्या हैं। विश्रान्ति का अर्थ है—संविद्-विश्रान्ति। इसी को अभिनवगुप्त प्रायः 'स्व-संविद्-विश्रान्ति' भी कहते हैं, और इस संविद्-विश्रान्ति का ही दूसरा नाम आनन्द है। इसी को 'लय' भी कहा जाता है और 'समाधि' भी। 'समाधि' समापत्ति का ही पर्याय है।^२ इन तीनों के साथ ही रसानुभूति के संदर्भ में अभिनवगुप्त 'चमत्कार' शब्द का प्रयोग करते हैं जिसका संबंध आत्मविश्रान्ति से है। चमत्कार का अर्थ है किसी अन्य की अपेक्षा न रखनेवाले अपने ही आत्म-स्वरूप में विश्रान्ति पा जाना। यहाँ वृत्तियों का वहिर्मुख अनुधावन समाप्त हो जाता है, वे निष्क्रिय हो जाती हैं। उस स्थिति में केवल आत्म-स्वरूप का परामर्श होता है। किन्तु विश्रान्तावस्था आत्मा की जड़ावस्था या शून्यावस्था नहीं है। बाह्य एवं गतिव्यस्त स्थूल रूपों के विलोडनों या संरम्भों से शून्य होते हुए भी संविद्-विश्रान्ति में आन्तर-स्पन्दन होता रहता है जैसे मेघमाला में विद्युत्स्पन्दन। इस प्रकार आत्मविश्रान्ति में विश्रान्ति के साथ ही आन्तर-

^१ Perhaps difficulties have arisen in analysis, because, when pain is said to become pleasure in poetic experience, both terms retain the associations they have in ordinary living. In the practical context, pain cannot become pleasure. In the poetic context also, the painful cannot become pleasant if poetic pleasure is to be equated with pleasure in daily living. Poetic relish is neither pain nor pleasure in the natural sense which is found in the ordinary emotions of life associated with personal interest. Krishna Chaitanya : *Sanskrit Poetics*, p. 240.

^२ समावेश-समापत्ति आदिपर्यायः समाधिः। प्रत्यभिज्ञाहृदयम्, पृ० ६१

स्पन्दन व निर्य भी विधान है। अभिनवगुप्त के अनुसार काव्यानाद विभ्रान्ति के साथ ही स्पन्दनात्मक अवस्था का भी द्योतन करता है।^१ इस प्रकार समापत्ति तय विभ्रान्ति चमत्कार आदि शब्द काव्यानाद के स्वरूप को स्पष्ट करने में सहायक होते हैं।

उक्त धारणा की पुष्टि इस तथ्य से भी होती है कि अभिनवगुप्त सभी रसा का पयवमान शांत रस में मानते हैं। उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि सभी रसों का आन्वाद्य शान्तप्राय ही होना है क्योंकि सभी में विषया से विमुखता हावी है।^२ यही नहीं बल्कि व शांत रस को सभी रसों की मूल प्रकृति भी मानते हैं। उन्होंने लिखा है कि अपन अपन अनुरूप कारणों को प्राप्त करके शान्त रस से ही सभी भाव उत्पन्न होते हैं और उस निमित्त व समाप्त होने पर फिर शान्त में ही लीन हो जाते हैं। इसलिए सभी रसों की प्रकृति शान्त रस है।^३ इससे स्पष्ट है कि अभिनवगुप्त का काव्यानाद शांत रस के निकट था और उनकी दृष्टि में आनाद का स्वरूप अतत शान्त रूप था।

जहाँ तक शान्त रस के स्वरूप का प्रश्न है उसका बारे में अभिनवगुप्त ने लिखा है कि वह मोक्षाध्यात्म की निमित्त है तत्त्वज्ञानार्थं ह्यु स समुत्कृत है तथा निश्चयसंघम स युक्त है।^४ इस युक्ति से अभिनवगुप्त का काव्यानाद अपने चरम रूप में मोक्षाध्यात्म तत्त्वज्ञान तथा निश्चयसंघम से समुत्कृत माना जा सकता है। स्पष्ट ही आनाद का यह स्वरूप तन्मयी सामाज्य धारणा में कहीं अधिक उन्नत एवं भय है।

अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित आनाद के इस उदात्त स्वरूप को विशेष रूप से रक्षाकित करने की आवश्यकता है क्योंकि व्यवहार में वह सामाज्य सुख रूप में ग्रहण किया जाता है और इस प्रकार आनाद की भोगवादी व्याख्या के लिए द्वार खुल जाने की आशंका उत्पन्न हो जाती है। भारतीय परंपरा में विभिन्न दर्शन प्रणालियों में अतगत सुख की व्याख्या विभिन्न रूपों में की गई है। वैशेषिक दर्शन के अनुसार अनुकूलवेदनीय सुखम् कह कर सुख को अनुकूलवदनाय माना गया है ता महाभारत के अनुसार यदिष्ट तत्सुख प्राहु अर्थात् अभीष्ट ही सुख कहा गया है। भट्टहरि के शब्दों में प्रतीकारा ध्याय सुखमिति विषयस्ति जन अर्थात् व्याधिया का प्रतिहार ही सुख है। इनके अतिरिक्त साह्यदर्शन में सत्त्व गुण की प्रधानता को सुख माना गया है।

काव्य के मद्दम में स्पष्ट ही सुख संबंधी अन्य व्याख्याओं की अपेक्षा साह्य निरूपित

^१ चमत्कारो हि इति स्वात्मनि अनयापेक्षे विधमणम् । एव भुजानता रूप चमत्त्व, तदेव करोति सरम्भे विभ्रान्ति न अयत्र अनुधावति । चमत्किति वा आन्तररस्य वा बोधिन परामशमय । ईश्वर प्रत्यभिनावृत्त विमर्शिनी अभिनवगुप्त पृ० २५१ पर उद्धृत

^२ तत्र सबरसाना शान्तप्राय एवास्वादी न विषयेभ्यो विपरिशुच्या ।

अभिनवभारता भाग १ पृ० ३३६

^३ स्व स्व निमित्तमासाद्य शान्ताद्भाव प्रवर्तते ।

पुननिमित्तापाये सु शान्त एव प्रतीयते ॥

इत्यादि रसात्तरप्रकृतित्वमुपसंहृतम् । वही पृ० ३४०

^४ मोक्षाध्यात्मनिमित्तस्तत्त्वज्ञानार्थहेतुसमुत्कृत ।

निश्चयसंघमयुत शान्तरसो नाम विषयः ॥ वही पृ० ३४०

सत्त्व-प्रधानता का उल्लेख मिलता है। स्वयं अभिनवगुप्त ने भी आनन्द के स्वरूप-विवेचन में सत्त्व, रजस्, तमस् आदि गुणों को पारिभाषिक संज्ञाओं के रूप में स्वीकार किया है किन्तु जैसा प्रो० कान्तिचन्द्र पाण्डे ने लिखा है,^१ अभिनवगुप्त की चिन्तन-पद्धति में सत्त्व, रजस्, तमस् का स्वरूप परिवर्तित हो गया है। सांख्य में ये तीनों गुण संतुलन की अवस्था में स्थित प्रकृति के मूल तत्त्व हैं तो कश्मीर शैवागम में ये ज्ञान, क्रिया तथा माया की संकुचित शक्तियाँ हैं। इस प्रकार अभिनवगुप्त की चिन्तन-प्रणाली में सत्त्व 'सुखप्रकाशमय' है, क्योंकि वह प्रकाश और विमर्श या आनन्द दोनों के गुणों से युक्त है। फिर भी अभिनवगुप्त आनन्द और सुख में अंतर मानते हैं। आनन्द परम सवित् की चेतना है तो सुख व्यक्ति-चित् का बोध है। शैवागम की दार्शनिक भाषा में जब विमर्श अथवा स्व-संविद् प्रकाश में विश्रान्त होता है तो आनन्द कहलाता है। इस विवेचन से स्पष्ट है कि अभिनवगुप्त का काव्यानन्द सामान्य सुखवाद अथवा भोगवाद से भिन्न ही नहीं बल्कि चेतना की अत्यंत उदात्त भूमि पर प्रतिष्ठित था।

काव्यानन्द का ऐसा उदात्त रूप पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सुलभ नहीं है। निस्संदेह पाश्चात्य विचारकों ने सौन्दर्यानुभूति को सामान्य जीवनानुभव से विशिष्ट माना है और आदर्शवादी चिन्तन के आधार पर कलानुभूति को ऐन्द्रिय सुखों से ऊपर प्रतिष्ठित करने का भी प्रयास किया है। उन्होंने कलानुभूति के आदर्श को 'कन्टेम्प्लेशन' अथवा अनुचिन्तन जैसे शब्द के द्वारा स्पष्ट किया है और कुछ विचारक ऐसे भी हुए हैं जो कलानुभूति—मुख्यतः त्रासदीय अनुभूति को, मानसिक शान्ति (मेण्टल कामनेस) और विश्रान्ति (रिपोज) परक मानते हैं। किन्तु पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में निरूपित 'अनुचिन्तन' एवं 'मानसिक शान्ति' से एक प्रकार की निषेधात्मक एवं पलायनवादी प्रवृत्ति का आभास होता है, जिससे भारतीय काव्यशास्त्र का आनन्द मुक्त है। निस्संदेह कतिपय पाश्चात्य विचारकों ने इधर उस निषेधात्मक प्रवृत्ति को परिष्कृत करने के निमित्त काव्यानुभूति की विधेयात्मक व्याख्या भी करने का प्रयास किया है, जैसे डॉ० एफ० आर० लीविस ने कहा है कि काव्यानुभूति ऐसी मानसिक शान्ति नहीं है जिसमें सभी वासनाओं का क्षय हो जाए, बल्कि उसमें कुछ-कुछ उदात्त प्रभाव का-सा गुण होता है (समर्थिंग इन द नेचर ऑफ़ एक्जाल्टिंग इफ़ेक्ट) और हम एक परिवर्धित जीवन्तता के बोध (ए सेन्स ऑफ़ इनहेन्सिड वाइटेलिटी) का आनन्द प्राप्त करते हैं।^२ इसी प्रकार इतालवी रेनेसाँ कला के मर्मज्ञ कलाविद् वर्नार्ड वेरेन्सानो को भी कलानुभूति में जीवन-संवर्धन (लाइफ़-इन्हेन्समेंट) का गुण दिखाई पड़ता है। 'जीवन-संवर्धन' की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है कि "जीवन-संवर्धन से मेरा तात्पर्य सत्ता या मन में भावरूप में निमज्जित हो सकने की वह स्थिति है जो किसी को और अधिक आशा-पूर्ण और अधिक आह्लादपूर्ण रूप से जीवन्त बनाती है। इस मनःस्थिति में हम अधिक तीव्रता के साथ अधिक प्रकाशयुक्त जीवन जीते हैं—शारीरिक रूप से ही नहीं बल्कि नैतिक और

^१ For the difference between Ānanda and Sukha and the universal light of consciousness and the individual is that the former is free from all limitations but the latter is limited.

Abhinavagupta : An Historical and Philosophical Study, p. 673.

^२ द कॉमन परसूट, पृ० १२६-२७

आध्यात्मिक रूप में भी हम अपनी क्षमताओं के सर्वोच्च शिखर पर पहुँच जाते हैं और सर्वोच्च में कम से कम सुख होना नहीं जानते ।¹

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की इन व्याख्याओं से स्पष्ट है कि कलात्मक आनन्द की प्रकृति की उदात्त भूमि की खोज के लिए वहाँ भी अनेक प्रयत्न हो रहे हैं किन्तु एक निश्चिन्त अवधारणा के अभाव में वहाँ कलानुभूति के स्वरूप को स्पष्ट ज्ञान प्राप्त नहीं हो सकी ।

त्रासदी का आनन्द

प्लेटो अपने आदर्श राज्य से काय तथा अय कलाओं का बहिष्कार करते हुए इस बात से इंकार नहीं करते कि इन कलाओं का प्रभाव आत्मादजनक होता है । "मीलिये उच्च आनन्द" के ही रूप स्वीकार करने पड़े । कलाओं से प्राप्त आनन्द को उन्होंने अशुद्ध और हीनतर कौटुंबिक आनन्द माना और ज्यामितीय रूपों से प्राप्त होनेवाले आनन्द को श्रेष्ठ और उच्चतर आनन्द स्वीकार किया परन्तु त्राम्प की आनन्द के अवध में प्लेटो के मन में यह शक्य थी कि उसका रूप विशुद्ध आत्मादजनक होता है अथवा नहीं । इसीलिए उन्होंने फिलेबस में इस विरोधाभास की ओर संकेत करते हुए कहा कि त्राम्प की दशक उसमें जितनी अय व्यक्तियों की विपत्ति में आनन्द लेता है । अतः निश्चय ही यह आनन्द मिश्र आनन्द होता होगा—व्यक्तिगत संकट से युक्त सौन्दर्यानुभूति अथवा अरचिकर आनन्द । यह प्रश्न जब यूनानी चिन्तन में आगे बढ़ा तो अरस्तू के सामने नैतिक दार्शनिक दृष्टि से इस आनन्द का औचित्य सिद्ध कर इसके स्तर को ऊँचे उठाने की समस्या थी ।

अरस्तू ने त्राम्प के प्रभाव की व्याख्या करते हुए भयिणी की विरोध प्रक्रिया का आरोप किया और इस प्रकार नैतिक दृष्टि से उसका आस्वात् का औचित्य सिद्ध किया । त्राम्पिक आनन्द अरस्तू के मतानुसार सामान्य जीवन में अभुक्त या दमित सवेगो—त्राम्प और कष्टों के निर्दोष परिपोष और भोग का आनन्द है । व्यवहार की भाषा में कहें तो त्राम्प में व्यक्त त्राम्प और कष्टों का आनन्द उस ओषध की मात्राएँ हैं जो दशक के रूग्ण मन के उपचार के लिए प्रस्तुत की जाती हैं । होम्योपथिक उपचार विज्ञान में रोगी का इलाज जिस विधि से किया जाता है उसी प्रकार त्राम्प से रोगी दशक वृत्त को भावात्मक स्वास्थ्य लाभ होता है । परन्तु इस व्याख्या को स्वीकार करने में एक कठिनाई है । जैसा सासास एवरप्रॉम्बो² ने संकेत किया है—त्राम्पिक रोगशाला में त्राम्प और कष्टों की मन स्थिति में नहीं आते और चूँकि रोगी का उपचार रोग की स्थिति में ही किया जाता है अतः अरस्तू के विरोध की उपयुक्त व्याख्या को स्वीकार करने पर यह भी मानना होगा कि दशक या श्रोनागण पहले से ही उद्वुद्ध सवेगो से रूग्ण मन स्थिति में आत

¹ By life enhancement I mean the ideated plunging into a state of being or a state of mind that makes one feel more hopefully more zestfully alive living more intense more radiant a life not only physically but morally and spiritually as well reaching out to the topmost peak of our capacities contended with no satisfaction lower than the highest. *Aesthetics and History* p. 129

² प्रिंसिपल्स ऑफ लिटरेरी क्रिटिसिज्म पृ० १०६

हैं, जो अनुभव से असिद्ध है। अरस्तू के विरेचन सिद्धान्त की आलोचना इसी प्रकार के तर्क के आधार पर सौन्दर्यशास्त्र के आधुनिक विद्वान एफ़० ई० स्पार्णाटि ने की है।^१ अरस्तू की इस स्थापना में इतना अंश सर्वथा मान्य है कि त्रासदी का आनन्द वस्तुतः उन भावों के आस्वाद का आनन्द है जिनका अनुभव सामान्य जीवन में क्लेशकर होता है।

एवरक्रॉम्बी^२ ने त्रासदीय आनन्द की व्याख्या करते हुए कहा है कि यह आनन्द त्रासदीय 'अन्विति' में निहित रहता है जिसे अरस्तू त्रासदी की प्रकृति के लिए अनिवार्य मानते हैं। त्रासदी में जीवन की घटनाएँ निश्चित कार्य-कारण संबंध के साथ अनिवार्यता और संभाव्यता के नियमों के अनुसार अंकित रहती हैं। उसमें इतिहास का तथ्य ही नहीं, संभाव्य भी निबद्ध रहता है। इस प्रकार न केवल काव्य का सत्य इतिहास के तथ्य से उच्चतर होता है, बल्कि उसकी आत्मा दर्शन के अधिक निकट होती है क्योंकि काव्य की मूल वृत्ति है—जानने की आकांक्षा। काव्य में जीवनगत घटनाएँ एक अनिवार्य कार्य-कारण संबंध में परिवद्ध स्वतःपूर्ण इकाई के रूप में प्रस्तुत होती हैं। मानव की सहज प्रवृत्ति घटनाओं को सुसंबद्ध रूप में देखने की आकांक्षी होती है, इसलिए जब हम काव्य-निबद्ध घटना में जीते हैं, तो मानों हम मनोवांछित संसार में जीते हैं। हमारी चेतना एक ऐसी सृष्टि का रूप धारण कर लेती है जिसमें सब वस्तुएँ परस्पर सुसंबद्ध हैं। इस प्रकार त्रासदी में यद्यपि जीवन के दुर्भाग्य का चित्रण होता है, फिर भी उसमें अंतर्निहित नाटकीय अन्विति के कारण यह दुर्भाग्य भी हमारे मनोवांछित जगत की एक घटना हो जाता है। यही त्रासदी के विशिष्ट आनन्द का कारण है। जो चीजें वास्तविक जीवन में मात्र क्लेशकर होती हैं, वही त्रासदी में अभिजात आनन्द का निमित्त हो जाती हैं।

निष्कर्ष-रूप में एवरक्रॉम्बी के अनुसार त्रासदी से आनन्द की प्राप्ति दो कारणों से होती है : १. ज्ञान-वृत्ति के परितोष के कारण, और २. कवि के सृजन-कौशलजन्य अन्विति नामक नाट्य-गुण के कारण।

त्रासदी के आनन्द की व्याख्या पाश्चात्य समीक्षा में दो दृष्टियों से की गई। एक ओर उसका नैतिक औचित्य प्रतिपादित किया गया और दूसरी ओर मनोवैज्ञानिक विधि से उसे समझाने का प्रयत्न किया गया।

इतना तो निश्चित ही है कि त्रासदी का आस्वाद परितोषजनक होता है, अन्यथा जैसा कि एडवर्ड बुलो ने अपने 'डिस्टेन्स एण्ड डीह्यूमैनाइजेशन' के सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए कहा है : "त्रासदी दुःखद नहीं होती। यदि ऐसा होता तो उसके अस्तित्व का विशेष अर्थ न होता।"^३ निश्चय ही जीवन में दुःख की कमी नहीं ! यदि त्रासदी का प्रभाव दुःखद हो तो सामान्य जीवन में पर्याप्त दुःखी व्यक्ति उसकी अतिरिक्त प्राप्ति के लिए रंगशाला क्यों जाएगा ?

१ द स्ट्रक्चर ऑफ़ एस्थेटिक्स, पृ० १५७

२ प्रिंसिपल्स ऑफ़ लिटररी क्रिटिसिज्म, पृ० ११०-१२

३ ए मॉडर्न बुक ऑफ़ एस्थेटिक्स, सं० मेलविन रेडर, पृ० ७ पर उद्धृत

सत्रहवीं शताब्दी तक त्रासदी के प्रभाव की व्याख्या जिस दृष्टिकोण से की गई उसमें नैतिक स्वर की प्रधानता थी। एक संपूर्ण वग ऐसे विद्वानों का था जिन्होंने त्रासदी के सवेगात्मक नैतिक औचित्य की व्याख्या की। अरस्तू के विवेचन सिद्धांत से त्रास और कर्णा नामक सवेगों के परिपोष और निर्दोष अभिव्यक्ति की बात बरनवाते मनोपियों का एक वग था। एक दूसरे वग ने नैतिक धरातल पर त्रासगीय प्रभाव की व्याख्या करते हुए कहा कि कर्णा और त्रास का परिपोष हमारे मन के और भी अधिक अवांछित आवेशों को क्षीण करता है। उदाहरण से स्पष्ट करते हुए रेपिन ने कहा

अहंकार और अधिकार लालसा मानव जानि के दो सर्वाधिक प्रबल दुगुण हैं इसलिए इन दोनों से हमारा उपचार करने के लिए त्रासदी के आविष्कारको ने दो अय आवेशों को उत्तजित करने के लिए चुना। ये आवेश भय और कर्णा हैं जब हम देखते हैं कि सबसे अधिक सदवत्त और महान व्यक्ति भी ऐम दुभाग्य से मुक्त नहीं है तब यह विचार हमारे मन में कर्णा का उदक करता है और अध्वन रूप से हमें आत व्यक्तियों के प्रति मृदु बनाता है और सहायताय प्रेरित करता है। यह गुण नैतिक गुणों में सबसे अधिक अभिजात और देवलुन्य है।^१

इस तक का क्रमिक विकास लगभग आगामी सौ वर्ष तक सौन्दर्यशास्त्रियों और अय विद्वानों के मध्य होना रहा। इनिस ने कहा 'त्रासगी कठोर-से-कठोर हृदय को कोमल बनाने के लिए सदव पर्याप्त पाई गई है। स्टील के मनानुसार विपत्तियों का मनन मस्तिष्क को कोमल और हृदय को बेहार बनाना है। यह ईर्ष्या और दुर्भावना को समाप्त करता है और वभव के अहंकार का परिशोधन करता है। लगभग ऐसा ही मत एडिसन ने भी व्यक्त किया। त्रासगी के आस्वाद को सामान्य अनुभव से अलग मानते हुए उन्होंने कहा 'इस प्रकार के विषयांतर अहृदय को मृदु बनाते हैं आघात को मरु बनाते हैं और मन को भाग्य के शपथों के सम्मुख विनयावनत करते हैं। नैतिक व्याख्याओं का यह क्रम आधुनिक युग तक चला आया जब प्रोफसर ड्यूकास ने त्रासदीय आनंद की ज्ञान की अनुमति का आनन्द कहा; हम अपने सहज बोध से यह समझ लेते हैं कि हमें किसी-न किसी प्रकार अशुभ के साथ समझौता करना ही है और ऐसा सुयोग पाकर हम विभय प्रकार का प्रसन्नता का अनुभव करते हैं।

इस प्रकार की व्याख्याओं का लक्ष्य त्रासदीय प्रभाव की नैतिक व्याख्या कर उसका सवेगात्मक नैतिक औचित्य प्रस्तुत करना था। त्रासदी की आनन्दानुभूति की यह व्याख्या बौद्धिक ज्ञान से संबद्ध है। जरा सबधी यह युक्ति मूलतः उपदेशपरक है। इसके अनुसार त्रासगी की लक्ष्य घटनाओं को देखने से जो आनन्द उत्पन्न होता है उसका कारण हमारी इच्छा शक्ति की स्वीकृति के साथ मस्तिष्क की यह बोध शक्ति भी होती है कि उन क्रिया कथानों से कायाचित पाय के एक नैतिक नियम और विधान की प्रतीति होती है।

त्रासगी का कलात्मक औचित्य सिद्ध करना नैतिक व्याख्या की अपेक्षा अधिक कठिन था। इसका एक शास्त्रीय उत्तर प्राप्त किया गया कि किसी दुःख विषय के अनुकरण को दमकर प्राप्त होनेवाला आनन्द अनुकरण-कला के कौशल के प्रति और उस समानता

^१ विमसोट एण्ड बुक्स लिट्टररी क्रिटिसिज्म ए शाट हिस्ट्री पृ० २६२ पर उद्धृत

के मानस-साक्षात्कार के कारण होता है। उपर्युक्त दोनों प्रकार की व्याख्याओं—नैतिक और अनुकरणात्मक—का विकास अरस्तू के विरेचन सिद्धान्त में निहित सकेतों से १६वीं शताब्दी के इटैलियन लेखकों ने किया जो क्रमशः फ्रेंच साहित्य से होता हुआ, अठारहवीं शताब्दी के अंग्रेजी साहित्य तक चला आया।

इसी बीच, सत्रहवीं शताब्दी में भिन्न प्रकार की मनोवैज्ञानिक व्याख्याओं का उद्भव हुआ और वे धीरे-धीरे सामने आने लगी। इनमें से एक सिद्धान्त दर्शक के पक्ष में आत्म-सुरक्षा की भावना के आधार पर इस समस्या की व्याख्या प्रस्तुत करता है। एडिसन का इस संबंध में कथन है : "हम त्रासदी को एक ही समय में भयंकर और अहानिकर दोनों ममझते हैं। उसमें उपलब्ध आनन्द हमारी अपनी सुरक्षा की चेतना का आनन्द है।"^१ कहने का अभिप्राय यह है कि त्रासदी का दर्शक उसमें निवृद्ध दुःखों से अपने को असंबद्ध अनुभव करता है, वह जानता है कि नाटक की मात्र अनुकरणात्मक सत्ता है, अतः उसमें व्यक्त भयंकर घटनाओं से वह सुरक्षित है। यह आत्मरक्षा की अनुभूति ही उसे आनन्द प्रदान करती है। फ्रायड ने इसकी व्याख्या कुछ भिन्न ढंग से करते हुए कहा कि त्रासदी का आनन्द व्यक्ति की अपनी विपत्तियों के साक्षात्कार का या उनसे सुरक्षित होने की अनुभूति का आनन्द नहीं है बल्कि स्वयं अपने अपराध-बोध का आनन्द है। अपनी विपत्तियों का दायित्व जब हम नियति पर न डालकर कहीं उसके लिए स्वयं को अपराधी अनुभव करते हैं, तो हमारा अहं परितुष्ट होता है। एडवर्ड यंग ने कहा कि "हमारे विपादपूर्ण आवेशों की गति तभी सुखद होती है जब हम स्वयं सुरक्षित होते हैं। हमें एक साथ दुःखी और निराशात रहने की साध होती है।"^२ इस सिद्धान्त का अत्यंत प्राचीन स्रोत ल्यूक्रीशियस के उस कथन में निहित है, जिसका उद्धरण साहित्यशास्त्री प्रायः देते आए हैं :

"महासागर की ओर उस समय देखने का एक विशेष आनन्द है, जब उसमें आते तूफान के बीच कोई जहाज विपदग्रस्त हो। इसलिए नहीं कि हमें किसी और को यातना में देखकर प्रसन्नता होती है, बल्कि इसलिए कि हम स्वयं किनारे पर सुरक्षित रूप से खड़े होते हैं। किसी युद्धभूमि में रत सेनाओं के संघर्ष को देखने का एक सुख है, तभी तक जब हम सुरक्षित स्थान पर खड़े हों।"^३

स्पष्ट ही इस प्रकार की व्याख्याएँ दर्शक की स्वार्थ-बुद्धि के मनोवैज्ञानिक विश्लेषण के आधार पर प्रस्तुत की गई हैं। सत्रहवीं शताब्दी में ही एक और मनोवैज्ञानिक व्याख्या सामने आई, जिसका स्वर निश्चित रूप से इतना स्वार्थनिष्ठ न था। देकार्त के अनुसार : "ऐन्द्रिय वेदना कुछ ऐसी चीज है जो हमारी प्राणशक्ति को बाहर से अन्दर की ओर दबाती है, इसके विपरीत संवेग वहिर्मुखी गति है, जिसमें एक प्रकार का प्रतिक्रियात्मक व्यापार और आग्रह है। इसलिए यह अपने-आप में आह्लाद्य, स्वस्थ और सामान्यतः शुभ होता है। यह धारणा उसी स्थिति में लागू होती है, जब दुःखद प्रभाव इतने प्रबल न

^१ स्वेकटेटर नं० ४१८, लिटररी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री, विलियम के० विमसॉट द्वारा पृ० २६४ पर उद्धृत

^२ कन्जेकचर्ज, सं० मोर्ले, पृ० ४१

^३ विलियम के० विमसॉट : लिटररी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० १६४ पर उद्धृत

हैं कि हमें प्रकृत स्वोच लें, और हमारी आन्तरिक प्राणशक्ति इतनी प्रबल हो कि उन दुःखर ऐंद्रिय प्रभावों के रहते हुए भी सशक्त प्रतिप्रिया व्यक्त कर सके।^१ देकार्त का अभिप्राय कदाचित यह था कि किसी भी दुःखर प्रभाव के प्रति हमारी प्राणशक्ति को सशक्त प्रतिप्रिया सहज रूप से ही आह्लाद्य, शुभ और स्वल्प होती है क्योंकि वह बहिर्मुखी गति है। देकार्त का यह सिद्धान्त अरस्तू के विरेचन सिद्धान्त की भावकुतापूर्ण व्याख्या से निकट संबद्ध है। अनुकरणधर्मी होने के कारण नाटक में दुःखर प्रभावों को कोमल बनाने की सहज प्रवृत्ति होती है और नैतिकताधर्मी त्रासदी हमारी आन्तरिक शक्ति और शक्ति के अनुकूल होती है। अरस्तू का विरेचन सिद्धान्त त्रासदी के नैतिक औचित्य की व्याख्या करता है और देकार्त का सिद्धान्त त्रासदीय आनन्द की, स्वभावतः वे एक-दूसरे के पूरक हैं।

ये दोनों व्याख्याएँ १८वीं शती के आरम्भ में जाकर शैपट्सवैरी के मत में संपुक्त हो गईं। उन्होंने कहा कि "इस शोकाकुल रीति से हमारे मनोवेगों का उद्बलन होना, योग्यता और गुणों में उनका नियोजित होना और हममें जो भी सामाजिक सौहार्द तथा मानवीय सहानुभूति है उन सबको उपभोग में लाना, उच्च कोटि का आनन्द है।"^२

त्रासदी के इन नैतिक और कलात्मक पक्षों का समन्वय आगे चलकर बौद्धिक युग में जिन एक शब्द में किया गया, वह है—सहानुभूति। सहानुभूति नैतिक इसलिए है कि उसमें स्वायत्तबुद्धि नहीं होती, और देकार्त द्वारा निरूपित भावात्मक आत्म विकास के साथ ही जब चिन्तन से शून्य नैतिक बोध का समावेश होता है। सहानुभूति में हमारी सर्वोत्तम, कोमलतम, उष्णतम, उदात्ततम भावनाओं का अनायास उच्छ्वसन होता है। हमारी स्नेह-पूर्ण, सामाजिक गवेदनाएँ जितना अधिक एक साथी की विपत्ति में देवकर व्यक्त होती हैं, उतनी कभी नहीं होतीं। इस प्रकार सहानुभूति का उद्बलन प्रीतिकर प्रतीत होता है। जैसा कि लॉर्ड केम्स ने कहा है—त्रासदीय आनन्द "पीडा के उपरांत की बुभुक्षा से"^३ उत्पन्न होता है। यह एक प्रकार से दूसरे को दुःखी देखकर अपने-आपको दुःख में डालने की मनोवृत्ति का सूचक है। ह्यू बनेयर नामक एक अन्य विद्वान ने त्रासदीय आनन्द को 'वेदना विलास'^४ कहा है। इसी प्रकार का मत व्यक्त करते हुए एशले थॉमंडासक ने त्रासदी को कला का सर्वोत्कृष्ट रूप माना है क्योंकि "वह हमें स्वयं अपने ही दुःखों के बिम्बों के दर्शन कराती है। अपने साथियों के दुर्भाग्य के प्रति हमारी सहानुभूतियों, यहाँ तक कि हमारे भय और निराशा की भी उपचिन करके आत्मा को शुद्ध करती है।"^५ उसके कुछ

१ अलं० आर० वात्सरमेन द प्लेजस ऑफ ड्रेजिडी (दिसम्बर १९४७), पृ० २८३ (ब्रिटिशम के० विमसॉट, लिटररी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० २९४ पर उद्धृत)

२ शैपट्सवैरी क्रेकटरस्टिक्स, (लिटररी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० २९५ पर उद्धृत)

३ एसेज ऑन द प्रिंसिपल्स ऑफ मोरलिटी एण्ड नेचुरल रिलिज्ज

४ विमसॉट एण्ड ब्रूक्स, लिटररी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० २९५ पर उद्धृत

५ ड्रेजेडी, पृ० १६

ही पूर्व उन्होंने यह भी स्वीकार किया है कि "त्रासदी अन्य प्रकार के सुखों के अतिरिक्त एक महान कलाकृति में कलात्मक आनन्द का अनुभव कराती है।"^१

'सहानुभूति' के सिद्धान्त ने त्रासदीय आनन्द की नैतिक और कलात्मक व्याख्या तो प्रस्तुत की, किन्तु अरस्तू ने त्रासदी के विरेचक प्रभाव की व्याख्या करते हुए अनुभव की जिस जटिल और तनावपूर्ण प्रकृति का निर्देश किया था, उसका अन्तर्भाव इसमें न हो सका। उसके स्थान पर इसने त्रासदीय आनन्द की सरल भावुकतापूर्ण व्याख्या प्रस्तुत की।

अठारहवीं शताब्दी के सौन्दर्यशास्त्र में यह समस्या अत्यंत प्रमुख रही, और वारंवार विवाद का आनन्द, करुणा का आनन्द, त्रासदी का आनन्द, दुःखद का आनन्द, अप्रीतिकर का आनन्द जैसी विरोधाभास-युक्त शब्दावली को सौन्दर्यशास्त्र में दोहराया गया।

रोमाण्टिक विचारधारा के जनक ज्याँ ज्याक रूसो ने त्रासदीय आनन्द को पर-पीड़न और स्वपीड़न की सहज मानव-वृत्ति में माना है, जिसके अनुसार त्रासदी में ग्राहक को इसलिए सुख मिलता है कि मनुष्य कभी दूसरों के दुःख से प्रच्छन्न सुख प्राप्त करता है तो कभी स्वयं अपने को पीड़ा पहुँचा कर। ये दोनों स्थितियाँ असाधारण मनःस्थिति की द्योतक हैं और मनोविश्लेषणशास्त्र में परपीड़न और स्वपीड़न दोनों को ही अस्वस्थ एवं रुग्ण मनोदशा माना गया है। रूसो की यह मान्यता स्पष्ट ही रोमाण्टिक पीड़ा की भावना से अनुविद्ध है और त्रासदी की क्लासिकी मान्यता के प्रतिकूल पड़ती है। यदि रूसो का मत स्वीकार कर लिया जाए तो त्रासदीय आनन्द सात्विक न होकर अस्वस्थ एवं रुग्ण मनःस्थिति का जनक हो जाए। इस समस्या की दार्शनिक व्याख्या का उपक्रम उन्नीसवीं शताब्दी में नीत्शे और तदुपरान्त मनोवैज्ञानिक व्याख्या का प्रयास रिचर्ड्स ने किया। वस्तुतः इस विचार-प्रणाली का मूल, स्टोइक दार्शनिकों के विचारों में निहित है, जिन्होंने अशुभ और कुरूपता को विश्व के दैवी विधान का अंतरंग और अनिवार्य अंग माना है। जर्मन दार्शनिक हेगेल के मतानुसार, त्रासदी हमें सत्य संबंधी अन्तर्दृष्टि प्रदान करती है, जिसमें विरोधों का समाहार, अतः पीड़ा का परिहार हो जाता है। आइ० ए० रिचर्ड्स ने जिस कलात्मक आनन्द को मनोवैज्ञानिक धरातल पर वृत्तियों की संतुलित-विश्रान्ति (वैलेन्ड पाँयज) कहकर समझाया था, उसी को नीत्शे त्रासदी के प्रसंग में यह कहकर स्पष्ट कर चुके थे कि त्रासदी में 'विपमताओं का परिहार' और 'विरोधों का अतिक्रमण' हो जाता है। उन्होंने उसी को उच्च कोटि का कलाकार माना जो "प्रत्येक विस्वादी स्वर में संवादी स्वर उत्पन्न कर सके।" रिचर्ड्स ने वृत्तियों की 'संतुलित-विश्रान्ति' के सिद्धान्त को मात्र त्रासदी की विशेषता नहीं माना, परन्तु यह उन्होंने भी कहा कि त्रासदी में संघर्ष और तनावपूर्ण स्थितियों की प्रमुखता होने के कारण यह विशेषता अधिक महत्त्वपूर्ण हो जाती है। कविता संबंधी रिचर्ड्स की 'समाहारपरक' मनोवैज्ञानिक धारणा बीज-रूप में नीत्शे के दार्शनिक विवेचन में मिलती है। नीत्शे ने वैगनर की संगीत-रचना के आधार पर त्रासदीय आनन्द के स्वरूप को संगीत के रूपको से व्यक्त किया है, जो अपने गठन में संगीत-रचना की भाँति 'संघटनात्मक' है। इसलिए संवाद की स्थिति दोनों में सामान्य होते हुए भी अन्तर यह है

^१ ट्रेजेडी, पृ० १७

कि रिचर्ड्स में वह सवाद जहाँ ग्राहक के श्राव्य के स्वर पर उपलब्ध किया जाता है वहाँ नीज में उस सवाद की उपलब्धि स्वयं कलावृत्ति के विद्यमान में होती है। इनके अतिरिक्त हेगेल से रिचर्ड्स तक इस विचार भेद की यों समझाया जा सकता है कि हेगेल ने विरोधा के समाहार में विरोधी तत्त्वा पर बल दिया था नीज ने उनके बीच वर्तमान द्वादशमय स्थिति और उसके अनुचितन की श्राव्यता पर और रिचर्ड्स ने ग्राहक के मन में निष्पन्न विरोधी वृत्तियों के समाहार पर। नीज ने हेगेल के समान यह नहीं माना था कि कवन अशुभ और कुरूप का अस्मात्त्व ही हम इस विश्वास के कारण आनन्द देता है कि वे सृष्टि के अभिन्न अंग हैं। उनका विचार था कि इस प्रकार के आनन्द के लिए केवल किसी वस्तु का अस्तित्व पर्याप्त नहीं है बल्कि उसका सौन्दर्य-तत्त्व से युक्त होना अनिवार्य है और इस अर्थ में श्राव्यता का उद्देश्य हमें यह विश्वास दिलाना है कि विश्वादी और कुरूप भी एक प्रकार की कलात्मक श्रद्धा है—ऐसी श्रद्धा जिसमें हमारी दृष्टा शक्ति स्वयं अपने ही साथ आनन्द की चिरस्तन पूषता के साथ मलग्न होती है। श्राव्यता अनुभव की सहन करने की क्षमता दशक की शक्ति की द्योतक है और यह शक्ति श्राव्यता के आनन्द का अंग है।

श्राव्यता के सबसे विस्तृत मनोवैज्ञानिक व्याख्या आइ० ए० रिचर्ड्स में दोसवीं शती के तृतीय दशक के आरम्भ में प्रस्तुत की है।^१ इस व्याख्या का आधार सवेग का सतुलन सिद्धान्त है जिसमें विषय में उद्दीने कहा है कि अस्तित्व के विरोधन का यही अभिप्राय रहा हो या नहीं किन्तु श्राव्यता में एक अकेली व्यावस्थित प्रतिक्रिया के अन्तर्गत कम-अधिक दो विरोधी भावों का संयोग होता ही है। रिचर्ड्स ने इस संयोग का सर्वोद्भूत उदाहरण श्राव्यता को माना है क्योंकि वही संयोग की उपलब्धि अपने सफलतम रूप में होती है। कदापि जो अशुभयुक्तमशीन सवेग है और श्राव्यता का अपसरणशील सवेग है इन दोनों का जैसा सफलतम संवाद श्राव्यता में होता है, वैसा अन्यत्र नहीं। और न जाने उनके साथ और कितनी अधिक अन्य समानधर्मी विरोधी वृत्तियों के समझावों का सवाद हो जाता है। श्राव्यता में दुश्चिन्ताओं के बीच जिस मुक्ति विद्यमान सयम और सतुलन की बात की जाती है उसकी व्याख्या इस सिद्धान्त के सिवाय और किसी तरह नहीं हो सकती क्योंकि एक बार आपत हो जाने के बाद ये वृत्तियाँ दमन के सिवाय किसी अन्य विधि में शान्त नहीं हो सकतीं।

रिचर्ड्स के अनुसार श्राव्यता अनुभव में दमन के लिए कोई स्थान नहीं है क्योंकि श्राव्यता का पाठ्य या दशक किसी चीज से घबराता नहीं किसी भ्रम में अपने आपका बचाता नहीं और वह हर तरह से अनादान्त रहने हुए सवेग और आत्मनिर्भर रहता है। श्राव्यता अनुभव की सफलता की कसौटी यह है कि ग्राहक के सामने जो कुछ है उसका सामना वह कहा तक करता है और सामान्यतः अप्रिय अशुभधर्मों से बच निकलने की कोशिश किए बिना उसके प्रति अनुभूत प्रतिक्रिया करता है। इसी तरह रिचर्ड्स ने श्राव्यता अनुभव में उन्नयन विधि का भी निषेध किया है क्योंकि उन्नयन में भी किसी प्रकार अप्रिय प्रयोगों से बच निकलने की प्रवृत्ति होती है। दमन और उन्नयन दोनों ही आनन्द के लिए बाधक हैं।

^१ पिसिपल्स, पृष्ठ २४५-२५२

त्रासदीय आनन्द के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए रिचर्ड्स ने कहा है कि वह आनन्द जो इस अनुभव का प्राण है, यह संकेत नहीं देता कि इस संसार में सब सही है, और न यही कि कहीं किसी प्रकार का न्याय है। वह केवल इस तथ्य की ओर संकेत करता है कि यदि सब कुछ सही है, तो वह इस क्षण और यही हमारी स्नायविक व्यवस्था में है।

संतुलन और विश्रान्ति की व्याख्या करते हुए रिचर्ड्स ने आगे यह कहा है कि विरोधी वृत्तियों का एकान्ततः विरोधी होना अत्यंत आवश्यक है। यहाँ तक कि वे परस्पर विरोध के द्वारा एक युग्मक का निर्माण करें। यदि त्रासदी नामधारी किसी कृति में इस प्रकार परस्पर विरोधी वृत्तियाँ न हुईं तो न तो उनमें अपेक्षित संतुलन ही आ पाएगा, और न वह संतुलन अभीष्ट आनन्द की सृष्टि ही कर सकेगा। त्रासदीय आनन्द के संतुलन की विशेषता यह है कि वह समृद्ध एवं जटिल होता है, क्योंकि एक प्रकार का संतुलन वह भी होता है जो दो विरोधी भावों में से एक को विलग कर देने से प्राप्त होता है। इसलिए स्पष्ट ही इस सरल संतुलन से प्राप्त आनन्द निम्न कोटि का होता है। इसके विपरीत ममाहारधर्मी संतुलन उच्च कोटि का आनन्द प्रदान करता है।

इस विषय में रिचर्ड्स का स्पष्ट मत है कि यह संतुलन उद्दीपक कलाकृति के संघटन में नहीं, बल्कि ग्राहक पर पड़नेवाले प्रभाव में होता है। त्रासदीय संतुलन की एक अन्य विशेषता पर प्रकाश डालते हुए रिचर्ड्स आगे यह कहते हैं कि सौन्दर्यानुभूति के आधारभूत संतुलन में ग्राहक के व्यक्तित्व के क्रियाशील होने का सबसे अधिक अवसर प्राप्त होता है। व्यक्तित्व की यह सक्रियता, रिचर्ड्स के अनुसार तथाकथित निर्वैयक्तिकता एवं निस्संगता का ही दूसरा रूप है, क्योंकि इसमें ग्राहक का चित्त किसी एक निश्चित दिशा की ओर उन्मुख नहीं होता। इसके विपरीत चित्त के अधिक-से-अधिक पहलू प्रभावित करनेवाली वस्तुओं के अधिक-से-अधिक पहलुओं के लिए प्रस्तुत रहते हैं। जब चित्त किसी एक संकीर्ण हित की दृष्टि से कलाकृति को ग्रहण करने के स्थान पर, एक साथ ही सुसंगत रूप से अनेक हितों के बोध से कलाकृति की ओर उन्मुख होता है तो उसे निस्संगता अथवा अनासक्ति कहना चाहिए। संक्षेप में, रिचर्ड्स ने त्रासदीय आनन्द में दमन और उन्नयन के विरुद्ध क्षोभकारी, अप्रिय वृत्तियों के संतुलन द्वारा चित्त-विश्रान्ति की अवधारणा प्रस्तुत की है, जिसमें ग्राहक के व्यक्तित्व की सक्रियता भी अन्तर्भूत हो जाती है।

त्रासदीय अनुभव के एक नए रूप का परिचय डॉ० एफ० आर० लीविस के 'त्रासदी और माध्यम' नामक निबंध से मिलता है। उनके अनुसार यदि 'शान्ति' (काम) को त्रासदीय अनुभव का विधेय मानना ही है तो वह निश्चित रूप से 'भस्तिष्क की ऐसी शान्ति—जिसमें मनोविकारों का शमन हो' नहीं है। उसमें बहुत-कुछ उदात्त प्रभाव का गुण होता है। हम एक ऐसे दुःखपूर्ण कार्य का अनुचिन्तन करते हैं, जिसमें मृत्यु निश्चित है और एक श्लाघ्य सहानुभूतिपूर्ण 'शुभ' का विनाश होता है, फिर भी हम अवसन्न होने के स्थान पर एक विवर्धित जीवनी-शक्ति के बोध का आनन्द लेते हैं। किन्तु इसी प्रसंग में, जैसा कि आगे चलकर डॉ० लीविस कहते हैं, त्रासदीय अनुभव ऐसा कुछ नहीं है जिसमें किसी की आत्मा को पीड़ा भोगने में गौरव का बोध हो, और न ऐसी आत्मा की, नाटकीयता में रस लेने की वृत्ति को वह प्रोत्साहन या अनुमति ही देता है। यह एक

प्रकार से स्व का अनिक्रमण है। दूसरे शब्दां में यह एक प्रकार की गहरी निर्व्यक्तिकता है जिसमें केवल अनुभव का ही महत्त्व होता है और वह अनुभव भी इग्निए नहीं महत्त्व पूर्ण होता कि वह मेरा अपना है मेरे साथ घटित हुआ है अथवा हमक पीछे धार्द प्रयोजन है। वह महत्त्वपूर्ण है तो केवल इसलिए कि जो भी है वह है (अपने-आप में पर्याप्त), यदि उसमें ममत्व का महत्त्व है तो केवल इतना ही कि किसी भी अनुभव के लिए वैयक्तिक मवदनशीलता अपरिहाय है।

इस प्रकार डा० लीविस के अनुसार त्रासदीय अनुभव के माध्यम जो उच्चस्वभावी जावन का बाध मरग्न है उसके लिए अह का अनिक्रमण—सभी प्रकार के आत्माग्रह की प्रवृत्ति से परायाण आवश्यक है। परायाण शब्द से वही उच्च अनुभव की निरपेक्षात्मकता ध्वनित न हो इसलिए डा० लीविस ने इस बात पर विमोचन बल दिया है कि त्रासदीय अनुभव सबका रचनात्मक अथवा मजनात्मक होता है जिसमें उन विरोधात्मक मूल्यों का पुनर्गठन अन्तर्निहित है जिनकी परिभाषा एक अथवत्ता मृत्यु द्वारा ही संभव होती है। उसमें हम जैसे एक गहरे स्तर पर चुनौती के रूप में इस प्रश्न का सामना करते हैं कि जीवन की सायकता किसमें निहित है? और इस प्रश्न के उत्तर के लिए हम अपने-आपको एक ऐसी जीवन दृष्टि का अनुचितन करत हुए पाते हैं जिसमें वस्तुओं की मूल्य प्रदान करने की प्रक्रिया में मूल्यव्यक्तिकता से अधिक महत्त्व मूल्यवान वस्तु का होता है और इस प्रकार व्यक्तिक की आत्मा अपने से भिन्न किसी बृहत्तर वस्तु के प्रति समर्पित होने में जीवन की सायकता मानने लगती है।^१

सूजन लेंगर ने त्रासदीय आनन्द सबकी पूर्व प्रचलित व्याख्याओं की आलोचना करत हुए कहा है कि बहुत कम लोग जानते हैं कि त्रासदी गहरे मनाप का स्रोत क्यों है? उ होने अनेक प्रकार की मनोवैज्ञानिक व्याख्याएँ आविष्कृत की हैं। एक ओर भावात्मक विवेक का सिद्धांत है तो दूसरी ओर महनीयता का बोध जो इस कारण से उत्पन्न माना जाता है कि नायक के दुर्भाग्य हमारे अपने नहीं हैं। किन्तु वास्तविक स्रोत प्रत्यभिज्ञान का आनन्द है यह एक ऐसे विश्व का विजन है जो पूर्णतः अधवान हो यह ऐसे जीवन का बोध है जिसने स्वयं अपने-आप को नुटा दिया हो और इसकी पूर्णता पर मृत्यु न हस्ताक्षर किया हो। सीधे सरल शब्दों में यह महान कला का आनन्द है जो पूर्णतया अभिव्यक्त एक सूजन किए गए रूप का बोध है। दूसरे शब्दों में यह सौन्दर्य का आनन्द है।

एक प्रभावपूर्ण संगीत और भावावेगपूर्ण गभीर बोल नृत्य के समान पामदी भी मनोरंजन के अतगत इसलिए रखी जाती है कि हम उसके भावन में अनायास ही अपने आपको समर्पित कर देते हैं। इसी क्रिया में इतनी अधीरता होती है कि उसे देखने और सुनने एवं आह्लादित होने के अतिरिक्त हमारे चित्त में दूसरा कोई अभिप्राय नहीं होता।^२

^१ 'ट्रैजेडी एण्ड द मीडियम', द कॉमन परसूट, पृ० १७७-३२

^२ पीलिंग एण्ड फॉर्म, पृ० ४०५

करुण रस और त्रासदीय आस्वाद

समस्या का स्वरूप

काव्यास्वाद की व्याख्या के संदर्भ में त्रासदी की आनन्दरूपता का प्रश्न पाश्चात्य विचारकों के समक्ष चुनौती के रूप में रहा है। अरस्तू ने विरेचन सिद्धान्त के द्वारा इस प्रश्न की व्याख्या की है। परवर्ती चिन्तकों में इस प्रश्न को लेकर दो वर्ग हो गए—एक उन विद्वानों का, जिन्होंने विरेचन सिद्धान्त की अभावात्मकता को लक्षित करते हुए त्रासदी के आस्वाद की अधिक विधेयात्मक और भावात्मक व्याख्या प्रस्तुत की तथा स्पष्ट रूप से उसे आनन्दरूप कहा। दूसरे वर्ग के विचारकों ने उसकी आस्वादरूपता का समर्थन करते हुए उसमें आनन्द-तत्त्व की स्वीकृति तो की किन्तु उसे पूर्णतः आनन्दरूप नहीं माना। भारतीय काव्यशास्त्र में यह समस्या नव रस में से दुःखप्रधान भावों से निष्पन्न होनेवाले रसों—करुण, रौद्र, वीभत्स, और भयानक आदि के प्रसंग में उठी। उक्त चार रसों में से रौद्र और वीभत्स से त्रासदीय आस्वाद की तुलना का प्रश्न नहीं उठता। दोनों के आधारभूत स्थायी भाव का स्वरूप त्रासदी के स्थायी भावों—त्रास और करुणा से भिन्न है। शेष दो रसों—करुण और भयानक में से आधुनिक विद्वानों ने त्रासदी की अनुभूति की तुलना में प्रायः करुण रस के आस्वाद का प्रश्न उठाया है। ऐसा करते हुए इस तुलना के कारणों की यद्यपि कोई तर्कसम्मत व्याख्या प्रायः प्रस्तुत नहीं की गई, तथापि अनुमानतः कारण कदाचित् यही है कि जिस प्रकार करुण रस के आलम्बन के प्रति पाठक का मन सहानुभूति और करुणा से द्रवीभूत होता है, उसी प्रकार त्रासदी के अभागे नायक के प्रति भी। किन्तु करुणा और त्रासदी के आस्वाद में आधारभूत अन्तर है। स्पष्ट ही करुण रस की अपेक्षा त्रासदी की आस्वाद-विषयक अवधारणा अधिक जटिल और संश्लिष्ट है। करुण रस का स्थायी भाव है—शोक, और त्रासदी का—त्रास और करुणा की मिश्र अनुभूति। भारतीय काव्यशास्त्र में करुण रस की आनन्दरूपता को सिद्ध करना इसलिए उतना कठिन नहीं था क्योंकि करुण रस का स्थायी भाव शोक, जिस स्थायी वियोग या मृत्यु पर अवलम्बित था, उसे आत्मवादी भारतीय दर्शनों में शोक का कारण तो माना गया, भय का नहीं, जबकि पश्चिमी चिन्ताधारा में मृत्यु निरंतर शोक के साथ भय का आलम्बन भी मानी गई है।

दुःख का अनुवेध

स्थायी भावों में संस्कृत काव्यशास्त्र के अन्तर्गत शोक को सर्वथा ही दुःखरूप स्वीकार किया गया है, क्योंकि एक ओर उसमें अभीष्ट विषय के नाश से दुःख उत्पन्न होता है, और दूसरी ओर पूर्वकाल के सुख-स्मरण से अनुबिद्ध दुःख।^१ किन्तु शोक से उत्पन्न रस का नाम करुण है, जिसका कारण बतलाते हुए अभिनवगुप्त ने कहा है कि अन्य रस जहाँ स्थायिभावात्मक होते हैं, वहाँ शृंगार और करुणा स्थायी प्रभव होते हैं। करुणा स्थायी भाव प्रभव है, इसका अर्थ अभिनवगुप्त ने यह किया है कि वह चरमानुभूति को प्राप्त होने पर एक ओर तो दुःखरूप से विजातीय प्रतीति का आस्वादन कराता है, और दूसरी ओर

^१ द्वैकालिकस्त्वभीष्टविषयनाशजः प्राक्तनसुखस्मरणानुबिद्धः सर्वथैव दुःखरूपः शोकः।

अपन असाधारण विभावादि हनुआ के द्वारा उत्पन्न होता है।^१ इस प्रकार कल्प अपन मूलाधार स्थायी भाव शोक की विजाताय अनुभूति उत्पन्न करने में मग्न है। फिर भी अभिनवगुप्त ने कल्प रस के मदभ में एक स्थान पर यह स्वीकार किया है कि वह "निरपम (नैराश्रयमप्य) भाव होने के कारण हास्य से विपरीत कहा गया है। स्पष्ट ही इसका तात्पर्य है कि कल्प रस एक ओर तो हास्य के विपरीत होता है और दूसरी ओर उसमें निरपम भाव होता है। अभिनवगुप्त का यह कथन ठीक वैसा ही है जसा पाश्चात्य काव्यशास्त्र में त्रासदी का कामदी का विपरीत माना गया है।

समयान इसीलिए अभिनवगुप्त ने कल्प रस का स्पष्ट शब्दा में आनन्दरूप न कहकर केवल आस्वाद्यमान की मजा दी है।^२ कुछ विद्वान कल्प रस की आनन्दरूपता सिद्ध करने के लिए अभिनवगुप्त का निम्न उद्धरण दते हैं

अस्मन्मते तु सर्वेदनमेवानन्दघनमास्वाद्यते । तत्र का दुःखाशका ।^३

अर्थात् हमारे मत में तो आनन्दघन समवेदन का ही आस्वादन होता है। उसमें दुःख की क्या आशका ।

किन्तु उक्त उद्धरण का अर्थ इस प्रकार है

केवल तत्संबंध चित्रताकरण रतिशोकादिवासना व्यापारस्तदुद्बोधने चाभिनयादिव्यापार ।

अर्थात् केवल उसके चित्रताकरण के लिए रतिशोकादि वासना रूप स्थायी भावा का व्यापार होता है और उनके उद्बोधन के लिए अभिनयादि व्यापार होता है।

उल्लेखनीय है कि इस सदन में भ्रम अपूर्ण उद्धरण के उपयोग से हुआ है। यदि परवर्ती भाष्य का ध्यान में रखा जाए तो स्पष्ट है कि अभिनवगुप्त आनन्दघन सर्वेदन रूप रस-भक्तव के आस्वादन का बात करने के तुरंत बाद ही जहाँ एक ओर उसमें दुःख की आशका के लिए स्थान नहीं मानने वहाँ दूसरी ओर तत्काल ही उस आस्वादन के रति शोकादि वासना रूप स्थायिभावा के द्वारा 'चित्रताकरण' का समर्थन करते हैं। एक बात तो यह कि तत्र का दुःखाशका का कथन शकुन्तले के मत का खंडन करते हुए किया गया है जिनके अनुमिति सिद्धान्त के अनुसार दुःख से दुःख की निर्गति होती है। अब यदि अभिनवगुप्त दुःख से दुःख की अनुभूति नहीं मानते तो भी दुःख से हानवाले आनन्द में वे दुःख का अनुबंध नहीं स्वीकार करते, यह कहाँ सिद्ध होता है? दूसरी ओर स्थायिभाव तो मुख-दुस्तरूप हीन ही है, अतः यहाँ अभिनवगुप्त की सविद्वान्द की 'चित्रताकरण'-विषयक धारणा ध्यान देने योग्य है जिसकी व्याख्या वे अन्यत्र कर चुके हैं

^१ रतिशोकावेव परमतज्जातीयसंविदास्वादी धारात्तदुत्पन्नदुःखरूपत्वेन निस्ताधारभास्मीयत्य नियमप्रहणतीतहेतुवलादेवोत्पद्येते मत, अतोऽनुभूमिना प्रभवप्रहणं कृतम् ।

हिन्दी अभिनवभारती पृ० १७०

^२ 'हास्य । निरपेक्षभावत्वान् तद्विपरीतस्तत् कल्प । वही, पृ० १४२

^३ तस्मात् कल्प इति शोकस्य सर्वसाधारणत्वेन प्राग्युक्त्या आस्वाद्यमानस्य सजा ।

वही, पृ० १७६

^४ वही, पृ० १०७

(क) विचित्रवासनानुवेधोपनतहृद्यतातिशयसंविच्चर्वणात्मना भुंजते ।^१

अर्थात् सुख-दुःखादि से विचित्र वासनाओं के अनुवेध से प्राप्त संवित् चर्वणा के द्वारा अतिशय हृद्यता का भोग करता है ।

(ख)सुखदुःखाद्याकारतत्तच्चित्तवृत्तिरूपित-निजसविदानन्दप्रकाशमयो, अतएव विचित्रो,.....।^२

संवित् का प्रकाशानन्द सुख-दुःखादिपरक विभिन्न चित्तवृत्तियों से रूपित होता है, अतएव विचित्र होता है ।

अभिनवगुप्त ने वारंवार संवित् की चर्वणा को शब्द-भेद से वासनाओं से अनुरंजित चित्रित या रूपित माना है । 'लोचन' में भी उन्होंने स्पष्ट कहा है :

(ग) तद्विभावानुभावोचितचित्तवृत्तिवासनानुरंजितस्वसंविदानन्दचर्वणागोचरोऽथो रसात्मा..... ।^३

(वह) रसात्मक अर्थ चित्तवृत्तियों के वासना-रूप से अनुरंजित स्वसंवित् द्वारा चर्वणाव्यापार से आनन्द-रूप में गोचर होता है । इसी प्रकार उनका यह कथन है कि :

(घ) ...प्राग्विनिविष्टरत्यादिवासनानुरागसुकुमारस्वसंविदानन्दचर्वणाव्यापार रसनीयरूपो रसः ।^४

पहले से ही स्थित रति आदि वासना के अनुराग के द्वारा सुकुमार स्वसंवित् चर्वणाव्यापार के द्वारा आनन्द-रूप में रसनीय रूप रस होता है । स्पष्ट है, शब्द-भेद से स्वसंविद् का चित्तवृत्तियों से अनुरंजन, अनुवेध, चित्रताकरण, अनुराग आदि अभिनवगुप्त ने स्वीकार किया है । अर्थात् स्वसंवित् की चर्वणा को वे विभावानुभावोचित चित्तवृत्तियों के वासना-रूप से रूपित स्वीकार करते हैं । और वासनानुविद्ध आनन्द परा संवित् की विश्रान्ति से भिन्न होता है । शैवागम में जिस प्रकार आनन्द के अनेक भेद स्वीकार किए गए हैं, उसी प्रकार संवित् की भी अनेक भूमिकाएँ स्वीकार की गई हैं ।^५ परा संवित् की भूमिका परम शिव की आध्यात्मिक भूमिका है, जो विशुद्ध चित्त की अवस्था है । काव्यगत आनन्द इस विशुद्ध आत्म संवित् या चित्त की भूमिका पर होनेवाला आनन्द नहीं, भावों की भूमिका में होनेवाली संवित्-विश्रान्ति है, और भावों की भूमिका में होनेवाली यह संवित्-विश्रान्ति सत्व के साथ रजस् और तमस् से भी युक्त होती है, क्योंकि इसका संबंध चित्तवृत्तियों से है, और शैव मत के अनुसार चित्त का संकुचित रूप होने के साथ ही चित्त 'सत्व-रजस्तम-स्वभाव' है ।^६

^१ हिन्दी अभिनवभारती, पृ० ५०३

^२ वही, पृ० १६५

^३ ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ८२

^४ वही, पृ० ५०

^५ तद भूमिकाः सर्वदर्शनस्थितयः । प्रत्यभिज्ञाहृदयम्, पृ० ४०

^६ सत्व-रजस्तमः-स्वभावचित्तात्मतया स्फुरतीति श्री प्रत्यभिज्ञायामुक्तम्.....

ईश्वर प्रयमिना विवृति विमर्शिनी म भी काव्यान्त की विषयान् और परमा नन्द स विलक्षणता निरूपित करत हुए कहा गया है कि इस प्रतीति म दो भाग होने हैं— एक प्रकाशमयी सविद् का दूसरा चित्तवर्तिया का। प्रकाश भाग वेद्य विधान हाता है व्यवस्थित होता है किन्तु चित्तवृत्तिवान भाग स गौण हाता है। चित्तवृत्तिवाले भाग म हृदय-तत्त्व की प्रधानता होने के कारण रस प्रतीति का सहृदयता भी कहा जाता है। सहृदयता कहन से यह स्पष्ट है कि इसम प्रकाश तत्त्व की अपेक्षा हृदय-तत्त्व प्रधान है।

यदि रसास्वात् म हृदय-तत्त्व की प्रधानता स्वीकार की जाएगी और भावा की भूमिका म होनवाली इस सविन विधाति म सत्त्व क साथ रजम् और तमस का संयोग भी सिद्धांतत माना जाएगा ता शोक स्यामिभाव पर आधारित कर्षण रस की अनुभूति म तमत् स अनुबिद्ध आनन्द की ही स्वाहृति करना हागी। यही आधाय अभिनवगुप्त की काव्यनिद विषयक अवधारणा और अथ आचार्यों की आनन्द विषयक अवधारणा म भेद है। जमा पहल भी स्पष्ट किया जा चुका है कि अभिनवगुप्त ने स्वरूप भेद से आनन्द की आठ कौटियाँ निर्धारित की हैं जिनम काव्यान्त का स्थान विशद्व चिन्तानन्द से बहुत नीचे है, और उसे वे प्रागानन्द कहत हैं। पंडितराज की भांति न वे रमो वे स का अवलंब करत इस आनन्द की आध्यात्मिक समिका निर्धारित करत हैं और न विश्वनाथ की भांति सवात्कमय स्वप्रकाशिन स्वरूप पर बल दते हैं। उनकी शब्दावली म काव्यान्त में अधिक बल उसके रमना आस्वादन चवणा पर है। उनकी दार्शनिक प्रतिबद्धता जिस दर्शन क प्रति है उसे भी यद्यपि आनन्दवादी भव दर्शन कहा जाता है किन्तु वस्तुतः वहाँ भी बल आनन्दवाद की अगमा प्रयमिज्ञान पर अधिक है। यो भी शक्यम की आनन्दवादी अवधारणाएँ दर्शन और अध्यात्मकीय हैं सौन्दर्यशास्त्रीय नहीं। कलाओ के भेदम मे उनकी आनन्दवादी अवधारणा का जो अर्थ हा जाता है उसका स्पष्टीकरण किया जा चुका है।

यहाँ प्रश्न उठता है कि क्या अभिनवगुप्त कर्णादि दुःखात्मक रसा स दख की अनुभूति स्वीकार करत हैं ? इसका सहज उत्तर नकारात्मक हागा किन्तु साथ ही यह भा सत्य है कि इन रसा से होनवाले आनन्द मे वे आधारभूत स्यामिभाव के अनुरूप दुःख का अनुवेध मानते हैं किन्तु जिन प्रकार पानक रस मे साठ मिर्चादि तिकन पदार्थ अपनी बद्धता खोकर आस्वाद्य और सुस्वादु हो जाते हैं उसी प्रकार कर्णादि रसो मे शोकात्ति भाव जलीकिक विभावानि के संबध से निज दश खोकर आस्वाद्य और चवणागोचर हो जाते हैं किन्तु दुःख अश का उनमे पूणतया अभाव नहीं हाता। जिस तरह तीखे मसालों का एक निजी हन्निकर स्वाद हाता है उसी प्रकार दसप्रधान रसो की आस्वादिमानता हाती है किन्तु वहाँ आनन्द का अर्थ सुख न होकर रसनात्मकता आस्वाद्यता ही हाती है। कम-से-कम शक्यमोनुयामी आचार्य अभिनवगुप्त का आशय यही प्रतीत हाता है।

रसो की आनन्दरूपता के विषय म प्रश्न वस्तुतः यह नहीं है कि व आनन्दरूप हाये है या नहीं बल्कि प्रश्न शायद यह हाता चाहिए कि यदि कर्षण भूगार शात्तादि

१ तत एव हृदयेन परामशालक्षणन प्राधायान्त ध्यपदेशया ध्यवस्थितस्य अपि प्रकाशभागस्य वेद्यविधा तस्य अनादरणात् सहृदयता उच्यते इति ।

सभी रस आनन्दरूप होते हैं, तो क्या उनमें से प्रत्येक से प्राप्त होनेवाले आनन्द के स्वरूप में कोई तारतमिक तथा स्वरूपगत अंतर भी होता है या नहीं ? इसीलिए मधुसूदन सरस्वती ने कहा है कि यद्यपि स्थायिभावो का मूल सत्त्व है, और क्योंकि सत्त्व की प्रकृति आनन्द होती है, अतः सभी रस आनन्दरूप होते हैं, परन्तु क्योंकि विभिन्न रसों में यही सत्त्व अनुपात-भेद से रजस् और तमस् से मिश्रित होता है, अतः आनन्द की सीमा में भी भेद होता है, और सभी रसों की अनुभूति समान मात्रा में आनन्दप्रद नहीं होती ।^१ इस प्रकार मधुसूदन सरस्वती के अनुसार करुण में अन्य रसों की अपेक्षा आनन्द की मात्रा न्यून होती है ।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में विभिन्न रसों में विभाजित करके काव्यास्वाद की समस्या पर विचार नहीं किया गया, अतः वहाँ यह प्रश्न इस रूप में नहीं उठा कि विभिन्न रसों के व्यञ्जक काव्य में आनन्द की मात्रा का भेद होता है । साहित्य की सर्वाधिक समर्थ और महत्त्वपूर्ण विधा त्रासदी होने के कारण त्रासदी के आस्वाद की स्वरूप-व्याख्या का प्रयास ही वहाँ किया गया । जिस प्रकार भारतीय आचार्यों ने करुण के आस्वाद में दुःख का अनुवेध स्वीकार करके उसके निर्देश रूप की प्रतिष्ठा की है, उसी प्रकार पाश्चात्य आचार्यों में अरस्तू ने भी करुण और त्रास की अनुभूतियों के उद्बोध के द्वारा रेचन की बात इसी दृष्टिकोण से की । स्पष्ट ही करुण और त्रास दुःखद अनुभूतियाँ होने के कारण उनका उद्बोधन सुखद नहीं हो सकता, किन्तु उनका परिणाम वृत्तियों का रेचन होने के कारण उनसे दुःख के स्थान पर चित्त-विश्रान्ति की ही उपलब्धि होती है । अतः यह विश्रान्ति करुणा और त्रास से अनुविद्ध रहती है । अरस्तू के रेचन की व्याख्या परवर्ती विद्वानों ने जिस प्रकार मानसिक स्वास्थ्य के साधन के लिए की, उस प्रकार की कोई धारणा भारतीय काव्यशास्त्र में नहीं है ।

आनन्दरूपता संबंधी विशिष्ट अवधारणा

भारतीय आचार्यों का एक वर्ग वह है, जो करुण रस को नितान्त आनन्द-रूप स्वीकार करता है । वस्तुतः वे आचार्य रसमात्र को आनन्द-रूप मानते हैं । प्रचलित मत है कि शैवागम के अनुयायी आचार्यों ने काव्य-रस मात्र को आनन्द-रूप माना है, किन्तु जैसा स्पष्ट किया जा चुका है, उन्होंने काव्य-रस को विशुद्ध चिदानन्द से भिन्न रजस् और तमस् से अनुविद्ध प्रागानन्द माना है, जो भावों की, चित्त की भूमिका पर होता है और जिसमें चित्त-तत्त्व की नहीं, हृदय-तत्त्व की प्रधानता रहती है, अतः वह विशुद्ध सत्त्व रूप नहीं होता । रस-मात्र को विशुद्ध आत्मानन्द मानने की प्रवृत्ति पर बल वेदान्त के अनुयायी आचार्यों ने दिया है, क्योंकि वेदान्त दर्शन में आत्मा के अतिरिक्त आनन्द तत्त्व की स्वीकृति का प्रश्न नहीं उठता । वहाँ न आनन्द की कोटियों की परिकल्पना है, और न रजस् और तमस् से अनुविद्ध सत्त्व या चित् से होनेवाले आनन्द की । केवल आत्मा वहाँ सच्चिदानन्द रूप है, अतः रस को आत्मानन्द मानने का अर्थ ही विशुद्ध सत्त्व के आस्वाद की स्वीकृति करना था । इसीलिए रस-स्वरूप की व्याख्या करते हुए आचार्य विश्वनाथ ने उसे 'सत्वो-द्रेकादखडस्वप्रकाशानन्द चिन्मयः' कहा है । रस के इस नितान्त आनन्दमय स्वरूप की

^१ मधुसूदन सरस्वती : श्री भगवद्भक्तिरसायन, पृ० २२

स्वीकृति करनेवाले आचार्यों में महत्त्वपूर्ण मन आचार्य विश्वनाथ और पंडितराज जगन्नाथ क ही हैं। यह स्पष्ट कर देना अप्रासंगिक न होगा कि रस का यह स्वरूप व रस मात्र व मद्भ म स्वीकार करते हैं, अतः प्रथम शृंगार हास्यादि का ही अथवा मयानक-वर्णादि का इन आचार्यों ने मभा में आनन्द का स्वीकृति की है। फिर भा बरणादि दुःखमूलक रसा का अति-दरूपता का कुछ विषय एवं अतिरिक्त तब देकर सिद्ध करने का प्रयास किया गया है। य तक इस प्रकार है

(क) रस के कारण रूप विभावादि की साधारण्य रूप में प्रतीति और तात्र विवक्षणा ।

(ख) वाच्य व अभिव्यञ्जक साधन—भाषा आदि का कवि-शुद्धन प्रयास एवं वाच्य-स्थापार की अलौकिकता जिसे भावकत्व व्यञ्जना शब्दाद्यगत रमणीयता आदि अनक नामा से अभिहित किया गया है।

(ग) वाच्य-पक्ष में देशकालादि व वधन में मुक्त और महदय पक्ष में व्यक्ति सबधा में उद्भूत चित्त की रजोमयी और तमोमया अवस्था से मुक्त एवान्ति मनामय आत्मानन्द का अनुभूति ।

उपयुक्त शास्त्रीय तर्कों का मबध रसास्वाद की प्रक्रिया से है अतः साधारणीकरण व प्रथम में विभावादि व साधारणीकरण और वाच्य भाषा व साधारणाकरण व प्रथमा पर विस्तारपूर्वक विचार किया जाएगा। पाश्चात्य सौन्दरशास्त्र में रजामुण तमोमुण से मुक्त सतामयी स्थिति में आत्मास्वात् के रूप में सौन्दरानुभूति की अवधारणा नहीं मिलता। आचार्य विश्वनाथ ने एक अन्य तर्क अनुभव-साध्य व आधार पर प्रस्तुत किया है

करुणादावपि रसे ज्ञापते यत्परं मुत्तम ॥४॥

सचेतमामनुभव प्रभाव तत्र केवलम् ।

किंच तेषु यदा दुःखं न कोऽपि स्यात्तदुत्तमम् ॥५॥

नहि कश्चित्सचेतन आत्मनो दुःखापप्रवतते । करुणादिषु च सकलस्यापि साभिनवसा प्रवृत्तिदङ्गनात्सुखमपत्त्वमेव ।^१

अर्थात् करुणात् रसा में भा परम आनन्द जाना है। ज्यम कवन महदया का अनुभव ही प्रमाण है। यदि करुणात् रसा में दुःख होता तो जनम कोई प्रवृत्त न हुआ कर क्वाकि कोई भी समझदार व्यक्ति अपने दुःख के लिए प्रवृत्त नहीं होता परतु करुण रस व वाच्या में सभा लाग आश्रुपूर्वक प्रवृत्त होते हैं अतः व रस सुखमय ही है। त्रामदी की आति-दरूपता को सिद्ध करने के लिए अनुभव प्रमाण के आधार पर अतः तब पाश्चात्य काय शास्त्र में भा बहूधा दिया गया है। एडवड बुला ने अपने डिग्री-स एण्ड डीग्री-मसाद उशन सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए इसी प्रकार अनुभव प्रमाण के आधार पर कहा है कि त्रामदी दुःख नही जाना यदि एसा हीना तो उसके अस्तित्व का विषय अथ न होता। इसी प्रकार का मत व्यक्त करते हुए अन्त ली न भी कहा है कि त्रामदी की अनुभूति दुःख नहीं है यह धारणा दस तथ्य में अविद्ध है कि हम त्रामदी का स्वीकृत्क प्रमाण

^१ साहित्यदर्पण, तृतीय परिच्छेद, पृ० ५२

और श्रवण करते हैं : "आनन्द अपनाए या बनाए रखने की प्रवृत्ति का भावात्मक सहचर है।"^१

अर्थात् त्रासदी में कलात्मक अभिरुचि की निरंतरता इस बात का प्रमाण है कि वह सुखद है, क्योंकि यदि वह दुःखद हो तो उसके प्रेक्षण में दर्शक की प्रवृत्ति न हो। किन्तु इस मत की आलोचना करते हुए जेरोम स्टोलनित्स ने संकेत किया है कि इस संदर्भ में वस्तुतः 'आनन्द' शब्द व्याख्येय है। यह कहने से कि आनन्द सदैव 'बनाए रखने की प्रवृत्ति' का सहचारी होता है, आनन्द की अनुभूति के स्वरूप की व्याख्या नहीं होती। केवल यह स्पष्ट होता है कि आनन्द की अनुभूति किन स्थितियों में होती है, जबकि त्रासदी को आनन्दप्रद कहने में समस्या यही है कि 'आनन्द' का स्वरूप क्या है ?

बहुधा हमारे कला सवधी, नैतिक व अन्य प्रकार के अनुभव इस बात को प्रमाणित करते हैं कि हम विशेष कार्यव्यापारों को दुःखद होते हुए भी बनाए रखते हैं। त्रासदी इसका अत्यंत स्पष्ट प्रमाण है।^२

इस संबंध में स्टोलनित्स का मत है कि यह तर्क 'भोगवादी' दृष्टिकोण को प्रति-विम्बित करता है, जिसके अनुसार आनन्द और केवल आनन्द ही शिव है। इसीलिए भोगवादी विचार-पद्धति के लिए त्रासदी एक समस्या है। संटायना के इस प्रश्न का उत्तर कि हम 'आनन्द के मन्दिर में दुःख के देवता की मूर्ति क्यों प्रतिष्ठित करते हैं ?'^३ स्टोलनित्स भोगवादी दृष्टिकोण का परित्याग करके ही सभव मानते हैं। इसीलिए उन्होंने कहा है कि यदि हम उक्त दृष्टिकोण को एक ओर हटाकर इस प्रश्न का उत्तर दें, तो बिना किसी प्रकार के विरोध के कहा जा सकता है कि "त्रासदी का आस्वाद दुःखद और मूल्यवान दोनों होता है।" हमें किसी त्रासदीय अनुभव में ऐसी रुचि बनाए रखने के लिए प्रेरित करनेवाली शक्ति, जो उत्सुकता और तल्लीनता दोनों से युक्त हो, यही है कि हम उस अनुभव को अत्यधिक मूल्यवान समझते हैं।^४

पश्चिम में सौन्दर्यानुभूति की व्याख्या आत्मा के धरातल पर नहीं की गई, अतः वहाँ उसे उस अर्थ में आनन्दप्रद मानने का प्रश्न नहीं उठा, जिस अलौकिक अर्थ में विश्वनाथ और जगन्नाथ आदि आचार्यों ने कर्णरस को आनन्दपरक माना।

जब-जब त्रासदी के आनन्दपरक रूप का प्रतिपादन किया गया, आनन्द के स्वरूप की व्याख्या अत्यंत स्पष्ट रूप में सभव न हुई। इन विचारकों ने त्रासदी की आनन्दमयता के कारणों या उससे प्राप्त आनन्द के स्वरूप का विवेचन करने के स्थान पर उसकी ग्राह्यता के कारणों का ही विवेचन किया है।

^१ Pleasure (is) the affective accompaniment of the tendency to keep or continue. *Perception and Aesthetic Value*, pp. 78-79.

^२ एस्थेटिक्स एण्ड क्रिलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० २४२

^३ सेन्स ऑफ़ व्यूटी, पृ० १६६

^४ एस्थेटिक्स एण्ड क्रिलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० २८२

प्रासदीय आस्वाह सबधी विविध मल

श्रामदीय आस्वाह की जो अय व्याख्याए पाश्चाय काव्यशास्त्र म की गई है उनम स उलखनीय और महत्वपूर्ण मन सक्षप म इस प्रकार है

१ मानव मन की त्रास और करुणा की वृत्तिया का उद्बो जन और निर्णय परितोप कर त्रासदी मनोवृत्तियो का रेचन करती है । (अगस्तू)

२ त्रासदी जिनामा वृत्ति के परितोप के कारण आनन्दप्रान् होती है ।

(एयरराम्बो)

३ त्रासदी मानव मन की अहकार और अधिकार लालसा की अबाछिन वृत्तिया को क्षीण करन के कारण आनन्दनायक होती है । (रेपिन)

४ त्रासदी हमारे हृदय और मस्तिष्क का कोमल बनाती है ।

(डेनिस स्टील एडिसन)

५ त्रासदी हमारा ज्ञानवधन करने के कारण आनन्ददायी होती है । (ड्यूकास)

उक्त व्याख्याए नतिक युक्तिया स प्ररित है और प्राय त्रासनीय आस्वाह का नतिक औचित्य सिद्ध करने के लिए चहे प्रस्तुत किया गया है । भारतीय काव्यशास्त्र म समानान्तर मल काय माय व प्रयोजन के सदभ म व्यवन किए गए किसी रस विशय के मद्रघ म नहीं ।

इनके अनिरिक्न त्रासदा के आस्वाह की आनन्दरूपता के कुछ मनोवज्ञानिक कारणो का विवेचन भी पाश्चाय सौंदर्यशास्त्रियो न किया है । यह प्रवृत्ति अपक्षाकृत आधुनिक है और य मनोवज्ञानिक समाधान इस प्रकार है

१ त्रासदी का प्रक्षण दशक के हृदय म अपनी सुरक्षा की चतना का आनन्द उपन्न करता है । यह आनन्द त्रासदी म निबद्ध दुःखा से दशक की अपनी मुक्ति के अनुभव का आनन्द है । (न्युक्लीशियस युग)

२ हमारे सवेगा की बहिमुखी गति एक प्रकार का प्रतिक्रियामक व्यापार और आग्रह है जो अपने आप म आह्लादय स्वम्य और मामायत शुभ होता है । (देकात)

३ हमारे मन मे अतनिहित सामाजिक सौहार्द तथा मानवीय सहानुभूति को उपयाग म लान के कारण त्रासदी उचकोटि का आनन्द प्रदान करती है । (शपटसबरी)

४ श्रामदीय आनन्द पीडा के उपरान्त की बुमुक्षा से उत्पन्न आनन्द है अर्थात् दूसर को दुःखी देखकर अपने आपको दुःख म डालने की मनोवृत्ति का सूचक है । वह एक प्रकार का वेदना विलास है । (लाड केम्स ह्यू ब्लेयर)

५ त्रासदी का आनन्द परपीडन और स्वपीडन की सहज मानववृत्ति म निहित रहता है । (रुतो)

६ त्रासदी हमारी अन्तवृत्तियो को सतुलित विश्रान्ति (वलस्-पॉयज) प्रदान करन व कारण आनन्ददायक होती है । (रिचड स)

७ दार्शनिक शब्दावली म इसी समाधान का विरोधो का समाहार अत पीडा का परिहार (हेगल) तथा विषमताजा का परिहार और विरोधो का अतिक्रमण (मीश)

कहकर प्रस्तुत किया जा चुका था। अन्तर यह भी था कि जहाँ रिचर्ड्स विरोधों के बीच संतुलन में विश्वास करते थे, वहाँ हेगेल और नीत्शे उनके परिहार में। हेगेल के अनुसार कुरूप और अशुभ अपने अस्तित्व मात्र से सृष्टि के अभिन्न अंग होने के कारण आनन्द प्रदान करते हैं, किन्तु नीत्शे के मत में उनका अस्तित्व ही नहीं, सौन्दर्य-तत्त्व से युक्त होना भी आनन्द के लिए अनिवार्य है, और रिचर्ड्स कलाकृति के द्वारा सहृदय के मन में निष्पन्न विरोधी वृत्तियों के संतुलन और समाहार के कारण उसे आनन्दप्रद मानते हैं।

न त्रासदीय आनन्द एक प्रकार की गहरी निर्व्यक्तिकता का आनन्द है, जिसमें मनो-विकारों का शमन नहीं, स्व का ऐसा अतिक्रमण होता है, जिसमें बहुत कुछ उच्चस्तरीय जीवन-बोध के कारण उदात्त प्रभाव का गुण होता है। व्यक्ति की आत्मा अपने से भिन्न किसी वृहत्तर वस्तु के प्रति समर्पित होने में जीवन की सार्थकता मानने लगती है। (एफ़० आर० लीविस)

त्रासदी के आनन्द की उपर्युक्त मनोवैज्ञानिक व्याख्याओं में से विरोधों के समाहार और संतुलन के समानान्तर सहृदय के वीतविघ्न चित्त की अनिवार्यता भारतीय काव्यशास्त्र में भी बताई गई है, किन्तु वहाँ यह रसास्वाद का साधन है, जबकि पश्चिम में स्वयं फल। रसास्वाद की परिणति भारतीय काव्यशास्त्र में भी चित्त की विश्रान्ति एवं समापत्ति में मानी गई है। चित्त की एकतान, तन्मय, आत्मविश्रान्ति की स्थिति ही वह समाहित स्थिति है, जिसमें सभी विघ्न-विरोधों का परिहार हो जाता है, और वही रस है—चाहे वह करुण हो या शृंगार अथवा त्रासदी का आस्वाद। पूर्व और पश्चिम दोनों में मूल समस्या करुण या त्रासदी को आनन्दरूप मानने-न-मानने की उतनी नहीं है, जितनी इस अनुभूति की स्वरूप-व्याख्या की, जिसे नाना प्रकार से स्पष्ट करने का प्रयास किया गया है।

भारतीय और पश्चिमी दृष्टियों में इस समस्या से संबद्ध मूल अन्तर यह है कि भारत में इसका समाधान दार्शनिक धरातल पर ढूँढा गया, अतः दुःख से आनन्द की व्याख्या सहज संभव हो सकी। इसके विपरीत पाश्चात्य काव्यशास्त्र में क्योंकि इस समस्या पर काव्यशास्त्रीय एवं लौकिक दृष्टि से ही विचार किया गया, परिणामतः वहाँ मनोवैज्ञानिक, नैतिक, अनुभवक्षेत्रीय अनेक प्रकार की तर्कयुक्तियों से इसका समाधान ढूँढने का प्रयास किया गया। भारत में भी जब इस अनुभूति को विशुद्ध लौकिक स्तर पर अथवा विशेष दार्शनिक दृष्टिकोण से व्याख्या का विषय बनाया गया, तभी कठिनाई अथवा भ्रम हुआ। इसीलिए भारतीय काव्यशास्त्र की आनन्दविषयक विशिष्ट अवधारणा के कारण जिस समस्या का समाधान सहज सुलभ हो सका, उसकी बहुशः व्याख्याएँ करके भी पाश्चात्य काव्यशास्त्र में 'आनन्द' को व्याख्येय माना गया और इस विषय में अंत तक मतभेद बना रहा। पाश्चात्य विद्वानों के लिए यह प्रश्न उठना सहज ही था कि यदि 'आनन्द' का अर्थ मनोरंजन मात्र है तो त्रासदी का आस्वाद उसकी अपेक्षा कहीं अधिक मूल्यवान, विशिष्ट और किन्हीं अर्थों में भिन्न भी है। किन्तु 'आनन्द' का अर्थ आत्म-विश्रान्ति, समापत्ति या चित्त की समाहित स्थिति अथवा लयावस्था माननेवाले भारतीय मनीषी के लिए अंततः न यह समस्या समस्या रही, न प्रश्न।

रसास्वाद की बोधरूपता

रसास्वाद की आनन्दरूपता के संबंध में भारतीय आचार्यों की विशिष्ट अवधारणा है। रसास्वाद की स्वरूप-व्याख्या करते हुए यद्यपि इन आचार्यों ने आनन्द को 'सकल

प्रयोजन मौलिक' माना, तथापि इसे ज्ञान-विशिष्ट बनाकर जीवा के हित-वर्धन से सबद्ध कर दिया। इस प्रकार काव्यान्वद, आस्वाद मात्र न रहकर बोध-रूप हो गया। काव्य-प्रयोजना के सदर्भ में प्रायः काव्यान्वद की इस विशेषता की ओर मकेत किया गया है। अभिनवमुक्त ने नाट्य के प्रयोजन की चर्चा करते हुए प्रश्न उठाया कि क्या वह गुरु के समान उपदेश देता है? और उत्तर में स्थापना की कि वह गुरु के समान उपदेश नहीं देता, किन्तु बुद्धि को बढ़ाता है। अर्थात् अपनी प्रतिभा को ही उसी प्रकार की बना देता है। और वह प्रतिभा दुष्ट-प्रतिभा नहीं होती। हितकारिणी प्रतिभा का जनक होन के कारण ही उसे हित कहा गया है। स्पष्ट ही बुद्धि-विवधन के लिए रसास्वाद का बोधरूप होना अनिर्वाह है।

नाटक या प्रबंधकाव्य में आठ स्थायी भावों को सख्या का औचित्य निरूपण करते हुए अभिनव इन्हीं आठ या नौ भावों को पुरुषार्थनिष्ठ मानते हैं, और उनका विचार है कि प्रबंध में नायक की चित्तवृत्ति पुरुषार्थनिष्ठ ही रहती है। यह पुरुषार्थनिष्ठा गति आदि आठ स्थायी भावां में ही सम्भव है। काव्यास्वाद में रसिक की सविद्-विश्रान्ति भी पुरुषार्थ-निष्ठ भाव में ही होती है, अतएव स्थायित्व भी इन्हीं भावों का ही सक्ता है।^१ अर्थात् काव्य का आस्वाद पुरुषार्थसंपादक होता है। जब तक सहृदय की यह वृत्ति परितुष्ट नहीं होगी, उसकी सविद् विश्रान्ति भी मयव नहीं और स्पष्ट ही पुरुषार्थनिष्ठा का सबंध रसिक की बोध वृत्ति में है।

अभिनव ने 'लोचन' में काव्य प्रयोजना में प्रीति और व्युत्पत्ति में अभेद निरूपण करते हुए काव्यान्वद को व्युत्पत्ति का साधक अथ बोध-रूप स्वीकार किया है।

काव्य के प्रयोजन में यश, प्रीति और व्युत्पत्ति की प्रमुखता है। सामान्य जीवन में जो प्रीतिकर होता है, वह सर्वत्र हित का सबधन नहीं करता और हितकारक सर्वदा आनन्दप्रद नहीं होता। परन्तु उससे भिन्न काव्य की सगम-भूमि में ये दानो प्रयोजन अभिन्न रहते हैं। व्युत्पत्ति का काव्य-सदर्भ में विशेष अर्थ रसिक-प्रतिभा का विकास है, पांडित्य या चानुष नहीं। अर्थात् काव्यास्वाद में रसिक को आनन्द-लाभ के साथ उसकी रसिक-प्रतिभा का विकास भी होना है। भारतीय आचार्य न प्रीति (आनन्द) और व्युत्पत्ति (बुद्धि वधन) में कभी विरोध नहीं माना।^३

परन्तु हम सबंध में एक बात ध्यान देने की है। परंपरा से व्युत्पत्ति को काव्य-प्रयोजन के रूप में स्वीकार करत हुए भी अभिनवमुक्त उसका निरा और विशिष्ट जन्म करत हैं। उनका मत है कि काव्य द्वारा प्राप्त ज्ञान ऐतिहासिक वृत्तों और धार्मिक श्रवणों के

^१ ननु कि गुरुवदुपदेश करोति । नेरपाह । किंतु बुद्धि विवधयति । स्वप्रतिभामेव तावुशो वितरतीत्यय । न च सा कुष्ठा प्रतिभेत्याह हिलम्—हितप्रतिभाजनकत्वात् ।

^२ तत्र पुरुषार्थनिष्ठा कारिचन् सविद् इति प्रधानम् । स्थायित्व चनायत्नामेव ।

^३ न चेते प्रीतिव्युत्पत्ती भिन्नरूपव, द्वयोरप्येकविषयत्वात् । ध्व-यालीक-लोचन, पृ० ३६६

उपदेश से सर्वथा भिन्न कोटि का होता है। परन्तु यदि व्युत्पत्ति को काव्य-प्रयोजन इस अर्थ में कहा जाए कि अन्ततः वह सहृदय की रसिक-वृत्ति के संवर्धन में साधक होती है तो उन्हें कोई आपत्ति न होगी।^१ प्रसंग-भेद से अनेक बार आचार्य अभिनव ने इस मान्यता की पुनरावृत्ति की कि काव्य का प्रमुख तत्त्व या प्रयोजन ज्ञान नहीं, आनन्द है, क्योंकि ज्ञान को काव्य-प्रयोजन मान लेने पर काव्य और अन्य शास्त्रों में भेद नहीं रहेगा। परन्तु साथ ही वे निरंतर इस बात पर भी बल देते रहे कि काव्य में आनन्द और ज्ञान, प्रीति और व्युत्पत्ति अभिन्न हो जाते हैं, वे दो भिन्न तत्त्व न रहकर एक ही विषय के दो रूप होते हैं। और इसलिए उन्होंने काव्यास्वाद को ही बोध-विशिष्ट बनाकर इस बोध को लौकिक बोधों से विलक्षण स्वीकार किया।^२

सौन्दर्यानुभूति की ज्ञानरूपता

सौन्दर्यानुभूति की आनन्दमूलकता जहाँ सर्वसम्मत है, वहाँ उसकी ज्ञानपरकता के विषय में विवाद दृष्टिगत होता है। यों तो कला से ज्ञानोपलब्धि की संभावना में पहले भी संदेह किया गया, यहाँ तक कि स्वयं प्लेटो ने ही कला को सत्य से नितान्त दूर मानकर उसे ज्ञान के सर्वथा अयोग्य ठहराया, फिर भी पूर्ववर्ती युगों में कला पर विचार करने वाले अधिकांश विचारकों ने प्रायः कला के ज्ञान-पक्ष का निपेध करने से अधिक, उसके आनन्द-पक्ष पर बल दिया। उस समय ज्ञानोपलब्धि के प्रश्न पर कला का संघर्ष दर्शन के साथ था, जिसमें स्वभावतः दर्शन को कला से अधिक समर्थ माना गया, फिर भी दर्शन की तुलना में कला को सर्वथा ज्ञानशून्य मानने का आग्रह बहुत कम प्रकट किया गया। यह स्थिति तो वैज्ञानिक युग में उत्पन्न हुई, जब विज्ञान ने ज्ञान की पद्धति पर अपना एकाधिकार प्रतिष्ठित कर लिया और विज्ञान की शक्ति से आतंकित विचारकों ने विज्ञान के समक्ष कला को रखते हुए घोषणा की कि कला के माध्यम से ज्ञान प्राप्त करने की आशा दुराशा मात्र है। इस दृष्टि से तार्किक विधेयवादी एवं विश्लेषणवादी दार्शनिकों की कला संबंधी आलोचना अत्यंत विध्वंसक है। किन्तु विश्लेषणवादियों की युक्तियों का विश्लेषण करने से पूर्व सौन्दर्यशास्त्र की उस परंपरा का उल्लेख आवश्यक है, जिसमें कला से प्राप्त सौन्दर्यानुभूति को ज्ञानपरक स्वीकार किया गया है।

कला-विषयक अध्ययन को सर्वप्रथम 'सौन्दर्यशास्त्र' की संज्ञा प्रदान करनेवाले जर्मन विद्वान वाउमगार्टेन ने अत्यंत स्पष्ट शब्दों में सौन्दर्यानुभूति को 'ऐन्द्रिय बोध-युक्त ज्ञान' कहा है। उनके अनुसार सौन्दर्य ऐन्द्रिय बोध युक्त ज्ञान का चरम रूप है। इस प्रकार जैसा कि बरोज इनहम ने वाउमगार्टेन के महत्त्व को रेखांकित करते हुए कहा है, उन्होंने "उलझे हुए ऐन्द्रिय बोधजन्य विचारों के क्षेत्र में मनोवेगों को स्थान देकर सौन्दर्यशास्त्र के अन्तर्मुखी आधार के अनुचिन्तन को मानसिक व्यापार से कहीं अधिक विस्तृत करने में

^१ व्युत्पादनं च शासनप्रतिपादनाभ्यां शास्त्रेतिहासकृताभ्यां विलक्षणम् । ... रसास्वादोपाय-स्वप्रतिभाविजृम्भारूपां व्युत्पत्तिमन्ते करोतीति कमपालभामहे ।

ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० २००

^२ रसता च बोधरूपं । किन्तु बोधान्तरेभ्यो लौकिकेभ्यो विलक्षणं ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २५५

सफलता प्राप्त की और दर्शक के भाव जगत् पर मुन्द्रर वस्तुओं के पटनेवाले प्रभाव की सौंदर्यानुभूति के अन्तगत प्रतिष्ठित किया।¹

बाउमगार्टेन की यह स्थापना सहसा आकाश में नहीं आई। इसके पीछे कला-विषयक चिन्तन की एक दीर्घ बुद्धिवादी परंपरा है। बुद्धिवादी चिन्तन-परंपरा में स्वभावतः बुद्धि को ज्ञान-समर्थ माना गया है और इन्द्रिय-संवेदनों एवं संवेदना से प्राप्त होनेवाले ज्ञान को बौद्धिक ज्ञान में कुछ हीन समझा गया है। कला का संबंध इन्द्रिय-संवेदना एवं मनोवेदना से है। इसलिए इस चिन्तन-प्रवृत्ति के अन्तगत कला से प्राप्त होनेवाला ज्ञान स्पष्टतः निम्न श्रेणी का ठहरता है। देकान ने विचार और संवेदना के बीच अंतर करने हुए कहा है कि विचार भिन्न (डिस्टिक्ट) बातें हैं तो संवेदन स्पष्ट (क्लिअर) किन्तु अपनी समझ से संवेदन को ज्ञान के विषय में हीन कहल हुए उसे 'स्पष्ट' मानकर देकान ने अंतजाने ही बुद्धि-ध्यापार के अन्तगत स्वीकार कर लिया जिसके अनुसार संवेदन-धर्मी कला अपने आप ही पानपरक रूप में माय हो गई।

लेत्पञ्चान लाइबनिज ने देकान के स्पष्ट एवं 'भिन्न' के अन्तर को और अधिक स्पष्ट करने का प्रयत्न किया। उन्होंने धतलाया कि वस्तु के प्रत्यभिज्ञान के लिए 'स्पष्ट विचार' पर्याप्त हैं क्योंकि व्यावहारिक जीवन में वस्तुओं के अन्तर को निश्चयपूर्वक निरूपित करने के लिए मात्र इकाई के रूप में प्राप्त करना पर्याप्त है। दूसरी ओर 'भिन्न विचार' वे हैं जिससे वस्तुओं के शुद्ध रूप की अवधारणा की जाती है। इस दृष्टि से लाइबनिज का कलागत अनुभव तार्किक या वैज्ञानिक विचार से इस बात में भिन्न है कि मुद्रर वस्तु का अनुचिन्तन उसके आधार और परिणाम संबंधी प्रश्नों पर विचार करने के स्थान पर केवल उसके रूप के ऐन्द्रिय ग्रहण तक सीमित रहता है। बौद्धिक ग्रहण से भिन्न ऐन्द्रिय ग्रहण संबंधी यह धारणा सौंदर्यशास्त्र की आवश्यकताओं के सर्वथा अनुरूप पड़ती है।

इस प्रकार जब देकान ने स्पष्ट किन्तु भ्रान्त बोध की समावना स्वीकार कर ली और लाइबनिज ने इस बोध को चिन्तन शक्ति को मन्द करनेवाली दुःखद स्थिति में मानकर मानबोध अनुभव की प्राकृतिक अवस्था के रूप में स्थापित कर दिया, तो उसके बाद स्वभावतः यही प्रमाणित करने की आवश्यकता रह जाती है कि भाव बोध द्वारा गृहीत सारा भ्रम नहीं, बल्कि सत्य है, भले ही वह सत्य पूर्णतः बौद्धिक सत्य की तुलना में अपूर्ण और अर्ध कोटि का ही क्यों न हो। बाउमगार्टेन ने इसी विन्दु पर सौंदर्यशास्त्र संबंधी इस चिन्तन-मूल का अपने हाथ में लिया और सत्य के सश्रम में ज्ञान के स्तर पर इन्द्रिय बोध जैसे संवेदन का प्रतिष्ठित किया। आगे चलकर काण्ट ने इसी वैचारिक पुष्टभूमि पर सौंदर्यशास्त्र को व्यवस्थित रूप दिया।

काण्ट के सामने दर्शन की अनुभववादी एवं बुद्धिवादी दोनों परंपराएँ थीं। अनुभववाद ने ज्ञान के क्षेत्र में अनुभव का महत्त्व प्रतिपादित करके परोक्ष रूप से अनुभवधर्मी कलाओं को भी ज्ञान-सहस्रम सिद्ध कर दिया, किन्तु काण्ट तक आत जाने अनुभववाद की सीमाएँ भी स्पष्ट होने लगीं। काण्ट ने जब यह स्वयं स्वीकार कर लिया

¹ 'काण्टस फोरी ऑफ़ एस्टेटिक क्रॉस', द हेरिटेज ऑफ़ काण्ट

कि ह्यूम ने मुझे रूढ़ि-ग्रस्त नींद से झकझोर कर जगा दिया, तो उसका अर्थ यही था कि ह्यूम के संशयवाद ने अनुभव की सीमा उद्घाटित कर दी। इसलिए काण्ट ने एक ओर जहाँ यह स्वीकार किया कि हमारा सारा ज्ञान अनुभव से आरंभ होता है, वहीं यह भी माना कि अनुभव किसी निर्णय की प्रामाणिकता का आश्वासन नहीं दे सकता। इस प्रकार जो सौन्दर्यशास्त्र नितान्त अनुभववादी हो, वह जानोपलब्धि की दृष्टि से अपूर्ण और सदोष प्रमाणित होता है।

जैसा कि काण्ट ने कहा है, सौन्दर्यानुभूति में कोई भी वस्तु सर्वथा व्यक्ति-रूप में गोचर होती है और व्यक्ति-रूप में किसी वस्तु को जानना उस वस्तु का सम्यक ज्ञान नहीं है। इस क्षति की पूर्ति करने के लिए काण्ट ने सौन्दर्यशास्त्र में 'रूपवाद' की प्रतिष्ठा की, जिसके अनुसार सौन्दर्यानुभूति के एक अन्य स्तर पर वस्तुओं के 'रूप' का भी ग्रहण होता है, जो शुद्ध बुद्धिपरक है। सौन्दर्यानुभूति के एक ओर कलावस्तु के ऐन्द्रिय सुख का आस्वाद होता है तो दूसरी ओर उसका रूपाकार बौद्धिक सुख भी प्रदान करता है। इस रूपात्मक बोध के कारण ही सौन्दर्यानुभूति ज्ञानपरक होती है।

सौन्दर्यानुभूति के संदर्भ में काण्ट ने 'अनुभव' और 'बुद्धि' के जिन दो तत्त्वों के पारस्परिक संबंध का निरूपण किया, उसके आधार पर आगे भी विचार चलता रहा। सौन्दर्यशास्त्र की थॉमिस्ट परंपरा में उपलब्ध सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप पर विचार करते हुए रॉबर्ट लेचनर ने मॉरिस दे वुल्फ़ और ज्याक मारितें के सिद्धान्तों के आधार पर सौन्दर्यानुभूति का जो विवेचन प्रस्तुत किया है, उसमें अनुभव और बुद्धि के संबंधों पर पर्याप्त प्रकाश डाला गया है।

यह तो निर्विवाद है कि सौन्दर्यानुभूति में ऐन्द्रिय बोध एवं बुद्धि दोनों का योग होता है, इसलिए विचारणीय समस्या केवल उन दोनों की विशिष्ट भूमिकाओं और पारस्परिक संबंधों की रहती है। जैसा कि रोजर कैल्वाय ने कहा है, कला के लिए कुछ-न-कुछ ऐन्द्रिय तत्त्व अपरिहार्य हैं, यहाँ तक कि सर्वाधिक बौद्धिक रूप में भी वह तत्त्व दृष्टिगत होता है। किन्तु सौन्दर्यानुभूति में ऐन्द्रियता का विकास हो जाता है और वह अपने व्यावहारिक उद्देश्य का अतिक्रमण करके अपेक्षाकृत एक अधिक विकसित अवस्था तक पहुँच जाता है। जैसा कि प्रसिद्ध कलाकार देलाक्रुआ ने कहा है : "सौन्दर्यानुभूति ऐन्द्रिय अनुभूति की ही विकसित अवस्था है, किन्तु ऐन्द्रियता तभी सौन्दर्यात्मक होती है, जब वह अपनी जैवी सीमाओं का अतिक्रमण करती है।"^१ अन्यत्र इस अतिक्रमण की व्याख्या करते हुए देलाक्रुआ ने अनुभूति के संदर्भ में यह कहा है कि : "सौन्दर्यानुभूति में जिन अनुभूतियों से आत्मा बद्ध होती है, उनसे आत्मा की मुक्ति नहीं होती बल्कि यह मुक्ति स्वयं अनुभूति की भूमि पर ही होती है।"^२ इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति में आत्मा ऐन्द्रिय बोध अथवा अनुभूति की भूमि का सर्वथा परित्याग नहीं करती, बल्कि ऐन्द्रिय बोध एवं अनुभूति की भूमि पर रहते हुए ही उसकी स्थूल जैवी सीमाओं से मुक्त हो जाती है।

^१ Henri Delacroix : *Les Sentiments Esthétiques, et l' Art*, p. 124.

^२ वही, पृ० २२५

अतिभ्रमण की इन प्रक्रिया में ही ऐंद्रिय बोध ग्रहण अनुभूति की सीमा को स्पर्श करता हुआ बुद्धि की ओर अपसर होता है। सौन्दर्यानुभूति की इस सप्रमणकातीन अवस्था पर प्रकाश डालते हुए आयर हॉवेल^१ ने कहा है कि सौन्दर्य को ग्रहण करने समय जो ज्ञान हाता है वह भूमिष्क के ममता बिम्ब या विचार के रूप में अनाद्युत नहीं होता, बल्कि भावार्थक व्यापार के रूप में प्रकट होता है जिसे प्रायः हम 'अनुभूत ज्ञान' कहते हैं। यह अनुभूत ज्ञान बौद्धिक दृष्टि से अनिश्चित और अपरिभाषित होता है। हॉवेल ने इन अनुभूत ज्ञान को तार्किक ज्ञान के पूर्व की अवस्था माना है। इस रूप में सौन्दर्यानुभूतिजय ज्ञान अधरगण प्राग ज्ञान है जिसे कोई चाहे तो प्रातिभज्ञान भी कह सकता है। अय विचारको ने इसी को महानुभूति^२ या 'उपस्थिति' की सजा दी है। वॉलन्तीन फेन्डमैन^३ के अनुसार सहानुभूति ही ऐंद्रिय बोध को सौन्दर्यानुभूति का मूल्य प्रदान करती है। इस प्रकार ऐंद्रिय बोध सहानुभूति की भूमिका में प्रवेश करने पर ज्ञानमय हो जाता है। इस ज्ञान को 'उपस्थिति' (प्रेजेन्स) इसलिए कहते हैं कि साक्षात्कार की स्थिति में कलावस्तु उस प्रकार वस्तुरूप नहीं होती, जैसी कि बौद्धिक ज्ञान में होती है, इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति में कला वस्तु वस्तुरूप न होकर 'उपस्थित' मात्र होती है। किन्तु जैसा कि हॉवेल ने कहा है, यह उपस्थिति अभिज्ञान मात्र नहीं बल्कि ग्रहणशीलता है।^४

इन समस्त विचारों का समाहार करते हुए लेचनर ने निष्कष स्वरूप कहा है कि सौन्दर्यानुभूति जय ज्ञान साधन या पद्धति की दृष्टि से ऐंद्रिय ज्ञान के ढाँच का अनुसरण करता है क्योंकि उस विधि में कलावस्तु इन्द्रियगोचर होती है, किन्तु उद्देश्य की दृष्टि से यह बौद्धिक ज्ञान के ढाँचे का अनुसरण करता है क्योंकि इस विधि में वह ऐंद्रिय ज्ञान की क्षणभंगुर जैसी सीमाओं से मुक्त होकर निरसगत की सृष्टि करता है।^५

आधुनिक युग के सुप्रसिद्ध थॉमसट विचारक क्याकर मारिटेन ने कहा कि सौन्दर्यानुभूति के बौद्धिक पक्ष के विरोध से विपन्न होकर बलपूर्वक कहा है कि सौन्दर्यानुभूति ज्ञानमूलक अनुभूति है। सौन्दर्य मूलक बुद्धि का विषय है क्योंकि सौन्दर्य को संपूर्ण अथवा जाननेवाला बुद्धि ही है और मत्ता की अनन्तता तक पहुँच केवल बुद्धि से ही संभव है।^६ सौन्दर्यानुभूति बुद्धि का विषय क्यों है? इस प्रश्न का उत्तर देने हुए आगे के कहते हैं कि कलाकृति में संयोजना अविनि और पूणता होती है और बुद्धि को ये ही गुण प्रिय होते हैं। बुद्धि दमकती हुई स्पष्टता और विशद बोधगम्यता पमद करती है। इसलिए कलाकृति में जहाँ ये गुण एकत्र विद्यमान मिलते हैं बुद्धि विशेष रूप से रमती है।^७

^१ व. मीनिंग एण्ड पर्सन ऑफ आर्ट, पृ. ४२, ४४, ४५

^२ J. M. ...

^३ Pre.

^४ Ac
lec
follows the pattern of intellectual knowledge. Its end is disinterested, it is freed from the transient and predicamental activity of sense knowledge. *The Aesthetic Experience* p. 26

^५ Jacques Maritain *Art et Scholastique*, Paris, 1935, pp. 36, 40

^६ वही, पृ. ३७

किन्तु जैसा कि एक अन्य विचारक ने इस मत को किंचित् संशोधित करते हुए कहा है : "सौन्दर्यानुभूति मे बुद्धि की भूमिका केवल संश्लेषणात्मक या संयोजनात्मक ही नहीं होती। बुद्धि बिखरे हुए ऐन्द्रिय संवेदनों को एक विशेष मात्रा में संयोजित करने का ही कार्य नहीं करती और न उन विविध तत्त्वों को मिलाकर एक नया रूप ही प्रस्तुत करती है, वल्कि वह संपूर्ण सामग्री को एक सर्वथा नए सौन्दर्य में रूपान्तरित कर देती है।"^१

इतना होते हुए भी सौन्दर्यानुभूति मे ऐन्द्रियता और बुद्धि के परस्पर सहयोग के प्रश्न पर प्रामाणिकता के साथ निश्चयपूर्वक कुछ कह सकना कठिन है। इस प्रश्न पर पर्याप्त विचार करने के बाद रॉबर्ट नेचरर ने अन्ततः स्वीकार किया है कि यह क्षेत्र मूलतः रहस्यपूर्ण है। यद्यपि ऐन्द्रियता और बुद्धि के सहयोग की पुष्टि दार्शनिक चिन्तन एवं हमारी चेतना के अनुभवसिद्ध तथ्य—दोनों ही करते हैं, फिर भी सहयोग की यह प्रक्रिया परीक्षण-सापेक्ष नहीं है।^२

सौन्दर्यानुभूति की ज्ञानमूलकता पर दूसरे कोण से भी विचार किया गया है। हेनरी डेविड एकेन^३ ने कलात्मक और ज्ञानात्मक तत्त्वों के पारस्परिक संबंध का विश्लेषण करते हुए सौन्दर्यशास्त्र मे प्रचलित उन वर्तमान सिद्धान्तों की कड़ी आलोचना की है, जो सौन्दर्यानुभूति को या तो नितान्त ऐन्द्रिय मानते हैं अथवा सर्वथा संवेगात्मक। इस समस्या के जटिल सूत्रों को एक-एक कर विलगाते हुए उन्होंने सर्वप्रथम इस तथ्य की ओर ध्यान आकृष्ट किया है कि सभी कलाओं की सौन्दर्यानुभूति की प्रकृति एक-सी ज्ञानपरक नहीं होती। यदि वास्तुकला, मूर्तिकला, चित्रकला जैसी दृश्य कलाओं का प्रभाव अपेक्षाकृत अधिक ऐन्द्रिय होता है तो संगीत जैसी अमूर्त किन्तु श्रव्य कला का प्रभाव अपेक्षाकृत अधिक भावात्मक होता है। इनके विपरीत शब्दों के माध्यम से व्यक्त होनेवाली साहित्यिक कृतियों के ग्रहण मे ज्ञान का अंश अधिक होता है। इसलिए सौन्दर्यानुभूति मे ज्ञान-अंश पर विचार करते हुए कलागत माध्यमों के भेद को ध्यान मे रखना अत्यंत आवश्यक है। इस दृष्टि से निःसंकोच यह कहा जा सकता है कि सौन्दर्यानुभूति मे ज्ञान-अंश का अभाव देखनेवाले विचारकों की दृष्टि मुख्यतः दृश्य कलाओं पर स्थिर रही है।

सामान्यतः एकेन का भी यही मत है कि सौन्दर्यानुभूति मूलतः भोगपरक ग्रहण की पद्धति का अनुसरण करती है और कलाओं के ग्रहण मे भोगवृत्ति प्रधान होती है, किन्तु यह भोगव्यापार भी बुद्धि के बिना भलीभांति मंपन्न नहीं होता। कलाओं को पूरी तरह ग्रहण करने के लिए ग्राहक को जिस कल्पना-शक्ति की अपेक्षा होती है, वह भी बुद्धि का ही व्यापार है। इसी प्रकार सौन्दर्यानुभूति का स्वरूप बतलाने के लिए प्रायः जिस अनुचिन्तन या 'कटेम्प्लेशन' शब्द का प्रयोग किया जाता है, वह भी ऐन्द्रिय बोध तथा संवेग की अपेक्षा बुद्धि के अधिक निकट है। जिन कलाओं मे अर्थ-बोध की समस्या न हो, उनके लिए

^१ Pradines, Maurice : *Traite de Psychologie Generale*, Paris, 1946, II, p. 35.

^२ द एस्थेटिक एक्सपेरिमेंस, पृ० १०१

^३ 'सम नोट्स कन्सरनिंग द एस्थेटिक एण्ड कॉग्निटिव', द जर्नल ऑफ़ एस्थेटिक एण्ड आर्ट क्रिटिसिज़्म, जिल्द १३, नं० ३, १९५५

बौद्धिक आधार भले ही कम करता पड़े बिना काव्य उपन्यास नाटक आदि का सम्यक ग्रहण बौद्धिक प्रयत्न के बिना असंभव है। इसलिए किसी गार्हित्यक वृत्ति में ज्ञान-बोधक अथ की उपस्थिति यती नहीं कि आस्वाद में बाधक नहीं होनी बल्कि सचमुच साधक होती है और एक प्रकार से प्रथम सोपान भी। यदि हम शब्द की प्रधान शक्ति भावोत्प्रेक मानने हैं तो यह व्यापार शब्द के नाद-तत्त्व में उतना संभव नहीं जाना जितना उगरे अर्थ-तत्त्व से और कहना न होगा कि यह अर्थ-तत्त्व ज्ञान मापेक्ष है।

सौंदर्यानुभूति में भावात्मक और ज्ञानात्मक तत्वों के संबन्ध पर प्रकाश डालते हुए एकेन ने आगे चलकर सबसे महत्वपूर्ण बात यह कही है कि ज्ञान और भाव में कारण काय संबन्ध नहीं होता बल्कि कलात्मक दृष्टि से यह गवय बहुत-कुछ वंसा ही है जैसा संबन्ध एक पक्ष का दूसरे पक्ष से एक भाग का दूसरे भाग से अथवा एक भाग का संपूर्ण से होता है। इसलिए सौंदर्यानुभूति को ज्ञानोपरान्त उत्पन्न होनेवाला भाव समझना भ्रम होगा।

अन्य में सौंदर्यानुभूति की संकर प्रकृति पर बल देने हुए एकेन ने कहा है कि इसका क्षेत्र इतना व्यापक है कि इसके अंतर्गत सतह के ऐंद्रिय बोध और प्रतीकों के भावात्मक अर्थ ही नहीं बल्कि वह संपूर्ण श्रृंखला या जानी है जिसे हम अस्पष्ट रूप में ज्ञानबोधक अर्थ (कामिनिटिव मीनिंग) के नाम से अभिहित करते हैं। यह केवल ऐंद्रिय बोध या उसमें निहित रसि नहीं है यह सबकुछ अथवा तज्जनित आह्लाद भी नहीं है। न तो यह भावात्मक अर्थ की जाति का है न चित्रात्मक और प्रतीकात्मक ही। सौंदर्यानुभूति के अनन्त किसी-न किसी रूप में ये सभी तत्व उपलब्ध होते हैं। इनमें से किसी एक को भी उसका पर्याय नहीं माना जा सकता।

इन समस्त बुद्धियों के रहने में सौंदर्यानुभूति की ज्ञानमय मानने के मार्ग में सबसे बड़ी जनीनी तांत्रिक विधेयवाद अथवा विश्लेषणवाद ने प्रस्तुत की सौंदर्यशास्त्र एवं साहित्यशास्त्र के क्षेत्र में जिसके प्रमुख प्रतिनिधि आइ० ए० रिचर्स हैं। उन्होंने अर्थ का अर्थ (१६२३) नामक पुस्तक में अर्थ के प्रतीकात्मक और भावात्मक दो भेद करते हुए प्रतिपादित किया कि विज्ञान में भाषा का प्रतीकात्मक प्रयोग होता है तो कविता में भावात्मक। इस भाष्यता के अनुसार विज्ञान में प्रयुक्त भाषा परीक्षण-साधक निश्चित तथ्यों की ओर संकेत करती है जबकि कविता की भाषा से किसी निश्चित तथ्य के स्थान पर ऐसा भावात्मक वक्तव्य होता है जिसे न सत्य प्रमाणित किया जा सकता है न असत्य। आघातन अहानिकर और सामान्य प्रतीत होनेवाली यह भाष्यता एक तरह से काव्य की निरर्थक और भावोच्छ्वास मात्र सिद्ध करके मूयहीन बना देती है। यदि इस मायता को स्वीकार कर लें तो ज्ञान का एकमात्र अधिकार विज्ञान के पास रह जाता है और जिस काव्य को अनादिकाल से ज्ञानोपलब्धि का साधन माना जाता रहा है वह अपने इस परंपरागत धौरव में वधित हो जाता है। इतना ही नहीं जब भाषा के माध्यम की स्वीकार करनेवाले काव्य की यह स्थिति है तो नाद निभर संगीत तथा रंग रेखा निभर चित्र आदि अर्थ लक्षित कलाएँ तो ज्ञान के लिए और भी अक्षय प्रमाणित हो जाती हैं।

विडम्बना यह है कि इस चुनौती का उत्तर देने के लिए कुछ साहित्य-समर्थक विचारको ने यह मान्यता प्रस्तुत की कि साहित्यिक ज्ञान वैज्ञानिक ज्ञान से विशिष्ट एवं भिन्न जातीय होता है। इस प्रयास में उन्होंने साहित्यिक ज्ञान का जो स्वरूप प्रस्तुत किया वह विज्ञान के अधिकार-क्षेत्र से अवशिष्ट एक सीमित क्षेत्र में ही आत्मरक्षा के लिए प्रयत्नशील प्रतीत होता है, जिसे डॉ० रिचर्ड्स सभृति विचारक अत्यंत सरलता से अज्ञान घोषित कर सकते हैं। अंग्रेजी के प्रसिद्ध कवि और आलोचक सेसिल डे लीविस की एक दूसरी दृष्टि से अत्यंत प्रतिभापूर्ण पुस्तक 'द पोयट्स वे ऑफ़ नॉलिज (कैम्ब्रिज, १९५७) इसी प्रकार का हताश प्रयास है। काव्य के ज्ञान-विषयक दावे को प्रमाणित करना असंभव मानकर डे लेविस ने अन्ततः इतने से ही संतोष कर लेना उचित समझा कि काव्य विचार-विनिमय एवं संचार के सबसे महत्त्वपूर्ण माध्यम—भाषा के परिमार्जन और परिवर्धन का दुर्लभ कार्य करके मानव-समाज के लिए अपनी अपरिहार्यता प्रमाणित करता है, जो कि विज्ञान के लिए दुष्कर है।

किन्तु जैसा कि रॉबर्ट जार्डन^१ ने इस मान्यता की दुर्बलता पर प्रकाश डालते हुए कहा है, यह मत सर्वथा आत्मरक्षात्मक है और विज्ञान द्वारा विजित ज्ञान के समग्र क्षेत्रों से अवशिष्ट क्षेत्र में शरण ढूँढने का प्रयास-मात्र है। जब डे लेविस यह कहते हैं कि 'कविता मन की एक विलक्षण शक्ति को संप्रेषित करती है' तो वे प्रकारान्तर से इस विधेयवादी आरोप की ही पुष्टि करते हैं कि अन्य सभी भावात्मक वक्तव्यों की तरह कविता भी केवल अनुभूतियों की अभिव्यक्ति करती है, जो न सत्य है न असत्य। इस प्रकार वे अनजाने ही परोक्ष रूप से यह स्वीकार कर लेते हैं कि कवि के पास ज्ञान का कोई साधन नहीं है और कविता को पढ़कर कोई ज्ञान प्राप्त करने की आशा करे तो यह उसका भ्रम होगा।

इस आत्मरक्षात्मक युक्ति की अपर्याप्तता से भली-भाँति अभिज्ञ होने के कारण, रॉबर्ट जार्डन ने अपनी ओर से यह मान्यता प्रस्तुत की है कि कविता 'देखने की क्षमता' का पुनरुद्धार करती है। इस दृष्टि से कविता का सबसे समर्थ अस्त्र है—'रूपकात्मक अन्त-दृष्टि' (एनालॉजिकल विजन)। विज्ञान जहाँ संपूर्ण सत्य को छोटे-छोटे तथ्यों और अमूर्त प्रतीकों में निःशेष करके 'निःशेषवाद' (रिडक्शनिज्म) की प्रवृत्ति को प्रोत्साहित कर रहा है, वहाँ सजीव व्यक्ति-इकाई के अस्तित्व एवं गौरव की रक्षा काव्य से ही संभव है। रॉबर्ट जार्डन ने यद्यपि ये बातें काव्य के लिए कही हैं, किन्तु प्रकारान्तर से ये सभी विशेषताएँ कला-मात्र के लिए लागू होती हैं। इस विषय में संतुलन की आवश्यकता पर बल देते हुए उन्होंने साथ-ही-साथ इस खतरे से भी सावधान किया है कि विज्ञान की इस चुनौती के सम्मुख कहीं फिर से 'कला के लिए कला' की प्रवृत्ति न प्रबल हो या फिर कला को सभी कुछ का स्थानापन्न मान लेने का आग्रह जोर न पकड़ ले।

इस दृष्टि से प्रस्तुत विषय पर संभवतः सबसे संतुलित मत दर्शनशास्त्र के गंभीर विद्वान रेफ़ेल डेमास^२ ने व्यक्त किया है। उनके अनुसार ज्ञान के तीन साधन हैं : विज्ञान,

^१ 'पोयट्री एण्ड फ़िलासफ़ी : दू मोड्स ऑफ़ रिविलीशन' (द सेवानी रिव्यू, जिल्व ६८, अंक १, १९५६)

^२ द स्पेक्ट्रम ऑफ़ नॉलिज (द फ़िलॉसफ़िकल रिव्यू, नं० ३, १९४७)

दर्शन और काव्य । स्पष्टता के लिए वैज्ञानिक विचार है तो जटिलता के लिए दार्शनिक चिन्तन और सूक्तिमत्ता के लिए कला । कला में मूर्तिमत्ता इसलिए होती है कि यह व्यक्ति और अद्वितीय को पकड़ने में सफल होती है । डेमाम के अनुसार कला का साधन अनुभव है और यदि 'विशेष' को उसकी संपूर्ण जीवन्तता और मूर्तिमत्ता के साथ ग्रहण करना ही अनुभव है, तो मूर्त्वा अनुभव कला ही है । इस दृष्टि में संवेदन अनुभव नहीं है । विचार और संवेदन दोनों ही में अमूर्तता होती है, कला ही है जो वस्तु को उसके रूप के साथ पकड़ने में सफल होती है । प्रश्न यह है कि क्या अनुभव का ज्ञान माना जा सकता है ? क्या अनुभव ज्ञान की सामग्री मात्र नहीं है ? ज्ञान की उपलब्धि क्या तभी नहीं होती, जब कुछ अर्थ बोध होता है ? यदि ऐसा है तो क्या कला को ज्ञान की समाप्ति माना जा सकता है ? उत्तर इस बात पर निर्भर है कि निरलेपन के लिए हम अनुभव और कला के किस रूपाकार का स्वीकार करते हैं ? यदि अनुभव का अर्थ इन्द्रिय-संवेदन की मिली-जुली गूँज है अथवा वगमाँ का प्रातिम ज्ञान है तो अनुभव निश्चय ही ज्ञान नहीं है । किन्तु कला का विषय, वस्तु और रूप की अविनि है । कला निश्चित रूप से वगमाँ या किसी और का रहस्यवाद नहीं है, कला मूल न होकर मुखर है । ज्ञान की हमारी कमी है—विषय-वस्तु के साथ वाच का मयाग—प्रत्युत्पन्न प्रत्यक्ष के साथ विचार का याग और कला इस कमी पर खरी उतरती है । कला में अर्थ का होना साहित्य, मूर्तिकला और चित्रकला और कुछ कम मर्गीन से प्रमाणित है । इस दृष्टि से यदि कला विज्ञान एवं दर्शन से भिन्न है तो इसलिए नहीं कि विज्ञान एवं दर्शन की तुलना में कला में अर्थ का अभाव होता है, वस्तुस्थिति यह है कि अर्थ कला में सौन्दर्य के धरातल में अन्तर्निहित होता है, जबकि विज्ञान और दर्शन में वह प्रस्तुत विचारों से अपहृत होता है । इस प्रकार कलात्मक ज्ञान की सापेक्ष विशिष्टता का निरूपण करने के बाद डेमाम ने ज्ञान के एक 'स्पेक्ट्रम' का उल्लेख किया है, जिसमें विज्ञान, दर्शन और कला तीनों अपनी अपनी विशिष्ट वर्णच्छाया के साथ एकत्र विद्यमान रहते हैं । निष्पक्ष यह कि पश्चात्तय चिन्तन के संपूर्ण वाद विवाद के बीच सौ-दर्यानुभूति की ज्ञानमया किमी-न किमी प्रकार संवदा विचारणीय रही है—कभी पूर्व-पक्ष के रूप में तो कभी उत्तर-पक्ष के रूप में । उत्तर बहुत-कुछ इस बात पर निर्भर है कि कोई विचारक ज्ञान का क्या अर्थ लेता है ?

काव्यानुभूति की ज्ञानरूपता

भारतीय काव्यशास्त्र में जिस प्रकार रमानुभूति की आनन्दरूपता प्रायः निर्विवाद है, उसी प्रकार ज्ञानरूपता भी कर्त्तव्य रस सिद्धान्त जिस शंकाहीन दर्शन पर प्रतिष्ठित था, उसमें आनन्द और ज्ञान अविरोधी हैं । परमेश्वर की पांच शक्तियाँ मानी गई हैं चित् शक्ति, आनन्द शक्ति, इच्छा शक्ति, ज्ञान शक्ति और क्रिया शक्ति ।^१ इस प्रकार आनन्द और ज्ञान एक ही मूल तत्त्व की परस्पर-संबद्ध शक्तियाँ हैं । आनन्द प्रकाश-रूप है तो ज्ञान विमल रूप । जब रस को प्रकाश विमलमय कहा जाता है तो प्रकारान्तर से उसे आनन्द-

^१ परमेश्वर पंचभिः शक्तिभिर्भरः । तस्य च स्वातन्त्र्यम् आनन्दशक्तिः । सच्चिदानन्द-इच्छाशक्तिः । प्रकाशरूपता चिच्छक्तिः । आमर्शात्मकता ज्ञान शक्तिः । सर्वकारणयोगित्वं क्रियाशक्तिः । तत्रसार, आह्निक १, पृ० ६

ज्ञान-रूप स्वीकार किया जाता है। इसीलिए रस को आनन्द-रूप माननेवाले अभिनवगुप्त 'रसना च बोधरूपैव' भी कहते हैं।

शैवाद्धैत परंपरा के अतिरिक्त शांकर अद्वैत को माननेवाले आलंकारिक भी रस को आनन्द-ज्ञानरूप मानते थे, क्योंकि शंकराचार्य का ब्रह्म भी ज्ञानमय होने के साथ ही आनन्दमय था। साहित्यदर्पणकार विश्वनाथ के अनुसार : "जब ज्ञान के साथ रत्यादि का तादात्म्य हो जाता है तो रस होता है और इस प्रकार वे रत्यादि भी स्वप्रकाश एवं अखंड हो जाते हैं।"^२ विश्वनाथ ने यहाँ आनन्द के स्थान पर 'स्वप्रकाश' अर्थात् 'प्रकाश' का नाम लिया है जो पूर्ववर्ती प्रसंग से आनन्द का ही वाचक है।

शांकर अद्वैत को मानने वाले दूसरे आचार्य पंडितराज जगन्नाथ ने रमणीयता की व्याख्या करते हुए स्पष्ट शब्दों में एक ही साथ आह्लाद और ज्ञानगोचरता का उल्लेख किया है। उनका कहना है कि रमणीयता लोकोत्तर-आह्लादजनक ज्ञान का विषय है।^३ अर्थात् रमणीय वस्तु ज्ञान का विषय बनकर आह्लाद की अनुभूति प्रदान करती है। इस प्रकार पंडितराज ने आह्लाद के साथ ही ज्ञान का समन्वय उपस्थित किया है। इस समन्वय में रसानुभूति के दोनों अवयवों के पारस्परिक संबंध का भी स्पष्ट निरूपण मिलता है। उनकी दृष्टि में रस के ज्ञानात्मक और आनन्दात्मक दोनों पक्षों का भेद स्पष्ट था। जब वे रमणीयता की गोचरता का निरूपण करते हैं तो 'ज्ञान' शब्द का प्रयोग करते हैं, किन्तु जब वे उस ज्ञान से उत्पन्न होनेवाले आह्लाद का विश्लेषण करते हैं तो 'भावना' शब्द का उल्लेख करते हैं। उनके अनुसार आह्लाद का कारण 'भावना-विशेष' है जो 'पुनः पुनः अनुसन्धानात्मा' है।^४ यह भावना भाव-रूप है या बोध-रूप, इसकी व्याख्या उन्होंने नहीं की है, किन्तु 'भावना-विशेष' शब्द के प्रयोग से ऐसा प्रतीत होता है कि पंडितराज भावना के सामान्य और विशेष दो रूप मानते थे। विशेष पक्ष अनुसन्धानात्मक कहा गया है इसलिए वह स्वभावतः बोध-रूप प्रतीत होता है। इसके विपरीत भावना का सामान्य रूप भाव-रूप माना जा सकता है। संभवतः भावना के विशेष पक्ष पर दृष्टि रखने के कारण ही नागेश ने भावना और ज्ञान की एकाकारिता प्रतिपादित करते हुए कहा है कि ज्ञान भावना-रूप ही है।^५ इस प्रकार पंडितराज के विवेचन से स्पष्ट है कि वे रसानुभूति में आह्लाद के साथ ही ज्ञान का तत्त्व भी स्वीकार करते थे।

रस की यह आनन्द-ज्ञान-समन्वित परंपरा भारत में इतनी बद्धमूल है कि आधुनिक युग के रसवादी विचारकों ने भी बिना हिचक के इस मान्यता में अपनी आस्था व्यक्त की है। जयशंकर प्रसाद ने स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि : "कुछ लोग कह सकते हैं कि कवि से

^१ अभिनवभारती भाग १, पृ० २८५

^२ रत्यादिज्ञानतादात्म्यादेव यस्माद्रसो भवेत् ।

ततोऽस्य स्वप्रकाशत्वमखंडत्वं च सिध्यति ॥ साहित्यदर्पण, पृ० ६१

^३ रमणीयता च लोकोत्तराह्लादजनकज्ञानगोचरता । रसगंगाधर, पृ० १०

^४ कारणं च तदवच्छिन्ने भावनाविशेषः पुनः पुनरनुसन्धानात्मा । वही, पृ० ११

^५ ज्ञानं च भावना-रूपमेव नान्यदित्याह कारणं चेति । गुरुभर्मप्रकाश, रसगंगाधर, पृ० ४

हम सत्य की आशा न करके केवल महद्दयता ही पा सकते हैं, किन्तु सत्य केवल १+१=२ न ही नहीं सीमित है। अमृत को प्राप्त बड़ाकर देरान में सन् सद्यु कर दिया गया है किन्तु सत्य विराट है। उस महद्दयता द्वारा ही हम सबद ओतप्रोत देख सकते हैं। उस सत्य के दो लक्षण बनाए गए हैं—श्रेय और प्रय। इनीतिण सत्य की अभिव्यक्ति हमारे वाङ्मय में दो प्रकार से मानी गई है—वाच्य और शास्त्र। शास्त्र में श्रेय का आभासक ऐहिक और जामुत्तिक विवेचन होना है और वाच्य में श्रेय और प्रय दोनों का सामंजस्य होता है। शास्त्र मानव समाज में व्यवहृत सिद्धांतों के मन्त्रालय हैं। उपयोगिता उनकी सीमा है। वाच्य या साहित्य आत्मा की अनुभूति का नियम नया-नया रहस्य खोलने में प्रयत्नशील है, क्योंकि आत्मा को मनोमय वाङ्मय और प्राणमय माना गया है। यमात्मा वाङ्मय मनोमय प्राणमय (वृहदारण्यक)। उपविज्ञान प्राण विज्ञान वाणी और विज्ञानास्य मन है।

इसीलिए कवित्व को आत्मा की अनुभूति कहते हैं। मनन शक्ति और मनन से उत्पन्न हुई अथवा ग्रहण की गई निवचन करने की वाक शक्ति और उनके सामंजस्य को स्थिर करनेवाली सजीवना तथा अविनाश प्राणशक्ति य तीन आत्मा की मौलिक क्रियाएँ हैं।^१ इसका बाद प्रसाद न मन क मन्त्रात्मक और विवल्पात्मक दो पन्ना में से शास्त्र को विवल्पात्मक ज्ञान से सबद्ध करते हुए वाच्य को आत्मा की सत्त्वात्मक अनुभूति के रूप में परिभाषित किया है किन्तु उसके साथ ही यह भी कहा है कि 'वह एक श्रेयमयी प्रय रचनात्मक ज्ञानधारा है।'^२ प्रसाद के विवेचन से स्पष्ट है कि वे वाच्य को अतत एक रचनात्मक ज्ञानधारा मानने में जिसमें श्रेय और प्रय का अद्वैत समन्वय सम्भव है। स्पष्ट ही श्रेय का सबध ज्ञान से ही प्रय का आनन्द में।

इस पृष्ठभूमि में पाश्चात्य सौंदर्याशास्त्र की परंपरा में सौंदर्यानुभूति की ज्ञानरूपता का प्रश्न अत्यंत विडम्बनापूर्ण दिखाई पड़ता है। वहाँ आनन्दरूपता से अधिक विवादास्पद ज्ञानरूपता है। ऐसा प्रतीत होता है कि पाश्चात्य सौंदर्याशास्त्र प्लेटो की प्रेत-छाया में कभी पूणत मुक्त हो ही नहीं सका। प्लेटो न आनन्द और ज्ञान के बीच एक ऐसी दीवार खनी की जिसके कारण आनन्दप्रद वस्तु में ज्ञान प्राप्ति असम्भव भी हो गई। बस, पाश्चात्य मलाकार एवं साहित्यकार निरंतर इस बात पर बल देते रहे कि वे अपनी कृतियों के द्वारा आनन्द के साथ ही ज्ञान भी प्रदान करते हैं। शेली ने स्पष्ट कहा है कि "कविता आनन्द से सतत सबद्ध है। इसके सम्पर्क में जो भी चेतन व्यक्ति आता है, वे इससे आनन्द के साथ ज्ञान प्राप्त करने के लिए अपने-आपको उद्धाटित कर देते हैं।"^३ किन्तु सौंदर्याशास्त्रियों को कवियों और कलाकारों का यह दावा पूणत माय न हो सका। शेली के जीवन काल में ही थॉमस लव पीकाक ने कविता के बचकानेपन का मजाक उड़ाते हुए कहा कि आधुनिक वैज्ञानिक युग में जब वैज्ञानिक और दार्शनिक वास्तविकता का अनुसंधान अधिक व्यवस्थित विधि

^१ वाच्य और कला तथा अर्थ निबन्ध, पृ० ३७

^२ वही, पृ० ३७

^३ Poetry is ever accompanied with pleasure, all spirits on which it falls open themselves to receive the wisdom which is mingled with its delight. *In Defence of Poetry*

Quoted by David Daiches in *Critical Approaches to Literature*, p 118

से कर सकते हैं तो कवि अतीत युग का प्राणी प्रतीत होता है। पीकाँक के अनुसार आज के सम्य युग में कवि 'अर्ध-वर्वर' है। पीकाँक के कथन को एक काव्य-विरोधी का प्रलाप कहकर टाला भी जा सकता था किन्तु 'विज्ञान और कविता' में आइ० ए० रिचर्ड्स द्वारा पीकाँक का सहमतिपरक उद्धरण देखकर उक्त आरोप की गंभीरता का अहसास होता है।^१

शेली ने कविता की आनन्द-ज्ञानरूपता पर बल दिया था तो अनुमानतः उसके सामने पीकाँक के आरोपों का उत्तर देने का संकल्प भी था। और यदि यह सच न भी हो तो इतना निश्चित है कि अन्य रोमांटिक कवियों की तरह शेली भी रनेसाँ अथवा पुनर्जागरण की चेतना के प्रभाव में काव्य और कला की ज्ञानरूपता में अखंड विश्वास करते थे और उनकी दृष्टि में बुद्धि और हृदय के बीच कोई दुर्लघ्य खाई न थी। संभवतः इसीलिए उनके सम्मुख ज्ञान और आनन्द में भी कोई विरोध न था। किन्तु जैसा कि टी० एस० इलियट ने लिखा है, आधुनिक युग के आरंभ के साथ, यूरोपीय मस्तिष्क के अन्तर्गत 'भाव-बोध संबंधी विच्छिन्नता' (डिस्सोसिएशन ऑफ़ सेन्सिविलिटी) की दुर्घटना घटित हो गई, जिसे दूसरे शब्दों में हृदय और बुद्धि का विलगाव कह सकते हैं। इसके लिए विज्ञान बहुत कुछ उत्तरदायी है। आधुनिक विज्ञान भौतिक प्रगति का अग्रदूत होकर ही नहीं आया, वल्कि ज्ञान के क्षेत्र में भी वह एकाधिकार का दावा लेकर सामने आया और एक के बाद एक चमत्कारपूर्ण खोज के द्वारा उसने धर्म एवं दर्शन के साथ ही काव्य-कला के हाथ से ज्ञान-विषयक अधिकार छीन लिए। क्रमशः विज्ञान सत्यान्वेषण की एकमात्र पद्धति और ज्ञान का सर्वशक्तिशाली प्रतिमान बन गया। दर्शन की एक शाखा के रूप में विकसित होनेवाले सौन्दर्यशास्त्र के अध्येता जहाँ पहले भी दर्शन के सम्मुख काव्य में ज्ञान-तत्त्व को कुछ कृपापूर्वक ही स्वीकार करने की उदारता दिखलाते थे, वे विज्ञान के बढ़ते हुए प्रभाव को देखकर काव्य एवं कला की ज्ञानरूपता के विषय में संदेह से भर उठे। कहना न होगा कि आइ० ए० रिचर्ड्स इसी वातावरण की उपज है। इसलिए यदि उन्होंने शेली के विरुद्ध थॉमस लव पीकाँक की परंपरा को आगे बढ़ाते हुए ज्ञानोपलब्धि के लिए कविता को असमर्थ माना तो इसमें आश्चर्य की कोई बात नहीं। निस्संदेह रिचर्ड्स ने काव्य की ज्ञानरूपता का विरोध पीकाँक के समान सीधी-सपाट लट्ठमार भाषा में नहीं किया, फिर भी उनकी सूक्ष्मतापूर्वक बुनी हुई तार्किक युक्तियाँ इसी निष्कर्ष की ओर ले जाती हैं कि अधिक-से-अधिक कविता के द्वारा 'सवेगों का संतुलन' अथवा 'वृत्तियों का सामंजस्य' प्राप्त होता है, जो एक प्रकार से विश्रान्तिपरक तथा सुखात्मक होता है। इससे आगे बढ़कर कविता से किसी महत्त्वपूर्ण विचार, ज्ञान या विश्वास की आशा करना व्यर्थ है। जैसा कि

^१ The poet lives in the days that are past.....In whatever degree poetry is cultivated, it must necessarily be to the neglect of some branch of useful study; and it is a lamentable thing to see minds, capable of better things, running to seed in the specious indolence of these empty aimless mockeries of intellectual exertion. Poetry was the mental rattle that awakened the attention of intellect in the infancy of civil society; but for the maturity of mind to make a serious business of the play things of its childhood, is as absurd as for a grown man to rub his gums with coal, and try to be charmed asleep by the jungle of silver bell.

Quoted by David Daiches in *Critical Approaches to Literature*, p. 130

एहन कहा जा चुका है आइ० ए० रिचर्ड्स की हग म्यापना के विरुद्ध तत्काल ही तीव्र प्रतिक्रियाएँ व्यक्त की गईं। रिचर्ड्स के प्रणेता और बहूत-बुद्ध समयन टी० एम० इनिघट ने अपन नाम अदाज मे शिष्टतावश केवल इतना कहा कि रिचर्ड्स का कथन सगरी सपना स पर है।^१ किन्तु इसका साथ ही इतिघट ने अपनी मायना स्पष्ट करन हुए कह दिया कि दान्त के दार्शनिक और धार्मिक विश्वासा की उपभा नही की जा सकती।^२ यही नही बाल्क किमो कवि के विश्वासा और विचारा स भाग लेन पर उमकी कविता स अधिक आनन्द मिलता है।^३ इनिघट के य शब्द इस बात के सूचक हैं कि वे काव्यानुभूति स आनन्द के साथ ही ज्ञान के तत्त्व का स्वीकार करन के साथ ही आनन्द और ज्ञान के परस्परानुबन्धन को भी मानते हैं जिसेक अनुसार काव्य स प्राप्य होनवाला आनन्द की मात्रा काव्य स निस्सृज होनवाला ज्ञान पर निर्भर है।

एक अग्र्य आधुनिक कवि सेलिम ड लाविस ने रिचर्ड्स की चुनौती का उत्तर स्वयं वैज्ञानिक आधार पर ही दन का प्रयास करन हुए यह प्रमाणित किया कि सायात्रण के प्रयत्न मे कवि की सृजन प्रक्रिया वैज्ञानिक की प्रयोग-मञ्जति के पर्याप्त समान है इतिघट कविता भी विज्ञान के समान ही ज्ञान का प्राप्ति स समथ है।^४ परन्तु इस प्रक्ति के साथ ही ड लाविस ने यह भी कहा कि कवि का ज्ञान वैज्ञानिक के ज्ञान से भिन्न एक विशिष्ट होता है। इधर पाश्चात्य चिन्तन स दस भन के समयक विचारका की सख्या बढ़ रही है जो काय स मानोपनिधि का सभव मानन हुए काव्यज्ञान ज्ञान की विशिष्टता को रेखांकित करते हैं। उदाहरणार्थ सूत्रन लेगर भी काव्यगत ज्ञान की विशिष्टता की ही घोषक है।

दस प्रकार जैसा कि आस्टिन वरेन का कहना है संपूर्ण विवाद बहूत कुछ अर्थ मामलागत प्रतीत होता है ज्ञान (नातिज) साथ (द्रव्य) बाध (कॉग्निशन), वदिसला (विजडम) आदि से हमारा क्या अभिप्राय है? यदि संपूर्ण सत्य तार्किक है तो कता सत्य का रूप नही हो सकती है। यदि विधेयवादी परिभाषाएँ स्वीकार कर ली जाए और सत्य को परीक्षण योग्य मान लिया जाए तो भी कता सत्य का प्रयोग-साधन रूप नही हो सकती। दूसरा यही विचल्प सभव है कि साथ को बहुमुखी या द्विमुखी मान लिया जाए और इसके साथ ही यह भा स्वीकार कर लिया जाए कि साथ को ज्ञानन की अनक विधियाँ हो सकती हैं जिनमे से एक कता भी है।^५ स्पष्ट ही यह कथन समझौतावादी प्रवृत्ति का सूचक है जिनमे विज्ञान और कता के बाध संधिपत्र प्रस्तुत करन का प्रयास दिमाक पडता है। विज्ञान के आनक की छाया मे पाश्चात्य चिन्तन मे इससे अधिक सतुता की आशा कठिन है। स्पष्ट है कि वनमान पाश्चात्य चिन्तन प्रणाली के अतगत कला या कविता की आनन्दरूपता की नि सकोच स्वीकृति असभव है। प्राचीन भारतीय काव्यशास्त्र के एतद्विषयक सनुमित निष्कर्ष की दृष्टि से ही पाश्चात्य चिन्तन द्विधाप्रस्त प्रतीत होता है।

१ तिलेकटेर एसेस, पृ० २३०

२ वही, पृ० २१८

३ वही, पृ० २३१

४ ड पोएटस व आफ नातिज, पृ० ५६

५ थियरी आफ तिलेकटेर, पृ० २५

काव्यानुभूति की प्रक्रिया

साधारणीकरण

साधारणीकरण का संबंध काव्य-संप्रेषण की प्रक्रिया से है। काव्य-निबद्ध विशिष्ट अनुभूति जिस प्रक्रिया के द्वारा सहृदय-समाज की अनुभूति हो जाती है, उसी को संस्कृत काव्यशास्त्र में साधारणीकरण की अभिधा प्रदान की गई है। भावों की सामान्य रूप में प्रस्तुति का संकेत तो भरत ने अपने 'नाट्यशास्त्र' में भी किया, किन्तु सिद्धान्त-रूप में इसका स्पष्ट व्याख्यान सर्वप्रथम भट्टनायक के द्वारा किया गया। इस संबंध में हमारे सामने निम्न-लिखित प्रश्न उपस्थित होते हैं :

१. साधारणीकरण किसका होता है ?
२. इस व्यापार की प्रक्रिया एवं स्वरूप क्या है ?
३. रसास्वाद में उक्त व्यापार का महत्त्व एवं स्थिति क्या है ?

भट्टनायक के मतानुसार :

(क) साधारणीकरण काव्य के विभावादि का होता है; ^१

(ख) यह भावकत्व व्यापार से अभिन्न अथवा उसका प्राण है तथा भावकत्व व्यापार द्वारा भाव्यमान स्थायी भाव ही रस-रूप में परिणत हो जाता है; ^२

(ग) भावकत्व व्यापार से अभिन्न होने का अभिप्राय है कि यह रसास्वाद से पूर्व की प्रक्रिया है, जो रसावयवों को अपने-अपने वैशिष्ट्य एवं वस्तुरूप से मुक्त कर साधारण एवं अनुभूति-रूप में आस्वाद्य बना देती है। ^३

अभिनवगुप्त ने इस प्रक्रिया का और स्पष्ट शब्दों में व्याख्यान किया और जिसे भट्टनायक ने भावकत्व कहा था, उसे उन्होंने वाक्यार्थबोध के अनंतर मानसी साक्षात्कारात्मिका प्रतीति कहा, जिसके द्वारा देशकालादि-विभाग नहीं रहता।^४ उदाहरण द्वारा अपने कथन को और स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने कहा कि विभावादि की देशकाल-संबंधों से मुक्ति के उपरान्त, निविघ्न प्रतीति के रूप में ग्राह्य स्थायी भाव ही रस बन जाता है। अर्थात् 'मैं

^१ विभावादि साधारणीकरणात्मना

^२ भावकत्वव्यापारेण भाव्यमानो रसः

^३ भोगेन परं भुज्यते इति

^४ वाक्यार्थप्रतिपत्तेरनन्तरं मानसी साक्षात्कारात्मिकाऽपहसिततत्तद्वाक्योपात्तकालादिविभागा तावत्प्रतीतिरुपजायते। वही, पृ० २७६

} अभिनवभारती, पृ० २७७

भीत हूँ यह भीत है थयवा शत्रु मित्र या मध्यस्य भीत है इत्यादि मुख-दुःखकारी अथ प्रत्यया को नियमित उत्पन्न करने के कारण विघ्नबहुल प्रतीतियों से विलक्षण निविघ्न प्रतीति रूप में ग्राह्य (स्थायी भाव) भयानक रस बन जाता है।^१

अर्थात् जीवन के सुख दुःखात्मक अनुभव व्यक्ति-मसगों के कारण उत्पन्न होने हैं। स्थायी भाव की उक्त मन्था से मुक्ति का आणव है—मुख-दुःखात्मक लीकव चेतना से मुक्ति।

यह साधारणीकरण अपरिमित एवं सव्याप्त होता है। अतएव सभी सामाजिकों की एक समान प्रतिपत्ति होने के कारण तथा अनादि भस्कारों से चित्रित चित्तवान ममत्त सामाजिकों की एक जैसी निविघ्न चमत्कार की अनुभूति को रस कहते हैं।^२

अत अभिनवगुप्त के मतानुसार

(क) साधारणीकरण विभावादि का ही नहीं स्थायी भाव का भी होता है—जो विभावादि के साधारणीकरणरूपी कारण का कार्य होता है।

(ख) यह साधारणीकरण व्यक्ति-मसगों एवं देश-काल आदि की बंधन मुक्ति से मयत्त होता है। उपयुक्त सबध भावना से मुक्त होने पर भाव की ऐंद्रिय मुख दुःखात्मकता भी नष्ट हो जाती है।

(ग) रसास्वाद की प्रक्रिया में साधारणीकरण के माध्यम से रस सामूहिक रूप में अनुभूयमान रहता है। वह एक ही व्यक्ति या प्रमाणा की अनुभूति न होकर सामूहिक अनुभूति है।

अभिनवगुप्त की उपयुक्त व्याख्या के प्रकाश में काव्यप्रकाश की टीका में भट्टनायक और अभिनवगुप्त के मतों का सार अत्यंत स्पष्ट एवं संक्षिप्त रूप में प्रस्तुत करत हुए कहा गया है^३

(क) भावकत्व ही साधारणीकरण है। इसी व्यापार के द्वारा विभावादि का तथा स्थायी भावों का साधारणीकरण होता है।

(ख) साधारणीकरण का अभिप्राय है—सीतादि विशेष पात्रों (विभाव) का कामिनी आदि सामान्य रूप में उपस्थित होना।

(ग) स्थायी भाव और अनुभाव के साधारणीकरण का अभिप्राय है—विशिष्ट सबधों से मुक्ति।

^१ तत एव 'भीतोऽह भीतोऽय शत्रुवयस्यो मध्यस्योवा', इत्यादि प्रत्ययेभ्यो बु क्षमुखादिकृत हानादिबुध्यन्तरीदयनियमवत्तया विघ्नबहुलेभ्यो विलक्षण निविघ्नप्रतीतिग्राह्य भयानको रस । अभिनवभारती पृ० २७६

^२ तत एव न परिमितमेव साधारण्यमपि तुवित तम् । अत एव सबसामाजिकानामेकधन तयव प्रतिपत्ति सुतरां रसपरिपोषाय । सर्वेषामनादिवासनाचित्रोक्तचेतसा । वासना सदादात । सा चाविघ्ना भवित् । वही पृ० २७६

^३ भावकत्व साधारणीकरणम् । तेन हि व्यापारेण विभावादेव स्थायी च साधारणीक्रियन्ते । साधारणीकरणेन चेतनैव यत्सीतादि विशयाणां कामिनोत्पादिसामान्येनोपस्थिति । स्थाप्यन् भावादीनां च सम्बन्धविशेषानवच्छिन्नत्वेन । काव्यदीप पृ० ६६

काव्यानुभूति की प्रक्रिया

उक्त व्याख्या के अनुसार काव्य के भाव और विभाव, दोनों पक्षों का साध, करण होता है। विभाव देशकाल के बंधन से मुक्त होते हैं और भाव स्व-पर की चेतना

संस्कृत आचार्यों की परंपरा में विश्वनाथ से पूर्व इसी मत की पुनः-पुनः आवृत्ति होती रही। विश्वनाथ ने इस संबंध में दो परंपरा-भिन्न स्थापनाएँ कीं :

१. रसास्वाद के समय काव्य के विभावादि का 'पर के है अथवा पर के नहीं हैं, मेरे है अथवा मेरे नहीं है', इस विशेष संबंध-भावना का स्वीकार अथवा परिहार नहीं होता।^१

२. विभावादि के विभावन नामक साधारणीकरण व्यापार के कारण प्रमाता आश्रय से तादात्म्य या अभेद-स्थापन कर लेता है और इस प्रकार सामान्य जन भी देव-सुलभ कर्मों व अनुभूतियों का आस्वादन करता है।^२

पंडितराज ने भी यही से संकेत ग्रहण कर आश्रय से तादात्म्य की बात कहते हुए भी रस-निष्पत्ति की भाँति ही, साधारणीकरण-व्यापार के स्थान पर दोष की कल्पना कर, उसी आधार पर उक्त अभेद की स्वीकृति की है। उनका विचार था कि प्राचीनों द्वारा कथित साधारणीकरण व्यापार दोष की स्वीकृति के बिना असंभव है, क्योंकि काव्य में विशेष व्यक्तियों के प्रतिपादक शब्द सामान्य के बोधक कैसे हो सकते हैं ?^३

अतएव आश्रय से तादात्म्य उन्होंने भावना के उसी दोष के आधार पर स्वीकार किया, जिसकी चर्चा पहले की जा चुकी है। काव्य में विभावादि के ज्ञान के उपरान्त सहृदय को व्यंजना-व्यापार से उसमें निबद्ध भावनाओं की प्रतीति होती है। तत्पश्चात् सहृदयता के कारण चित्त में एक विशेष प्रकार की भावना (जो दोष रूप है) के उत्पन्न होने से दुष्यन्त आदि पात्रों के विषय में पुनः-पुनः अनुसंधान करते हुए कल्पित दुष्यन्तत्व से प्रमाता की आत्मा आच्छादित हो जाती है और उसे आलम्बन के प्रति कल्पित भावना भी भासित होती है—रजत-सीप न्याय के द्वारा।^४

पंडितराज ने शब्द-भेद से आश्रय के साथ तादात्म्य और समानुभूति की ही स्वीकृति की है। साधारणीकरण-व्यापार की अस्वीकृति और भावना-दोष की परिकल्पना के मूल में उनकी दार्शनिक प्रतिबद्धता ही सक्रिय रही है। वह शब्द-भेद है, मतभेद नहीं।

पंडितराज के उपरान्त साधारणीकरण के सिद्धान्त का गंभीर शास्त्रीय धरातल पर विवेचन हिन्दी के आधुनिक आचार्यों द्वारा हुआ। इस दिशा में पहला उल्लेखनीय मत

^१ परस्य न परस्येति ममेति न ममेति च तदास्वादे विभावादेः परिच्छेदो न विद्यते। साहित्यदर्पण, पृ० ५५

^२ तत्प्रभावेण, यस्यासन्पाथोधिप्लवनादयः प्रमाता तदभेदेन स्वात्मानं प्रतिपद्यते ॥ उत्साहादिसमुद्बोधः साधारण्याभिमानतः नृणामपि समुद्रादिलंघनादौ न दुष्यति ॥ वही, पृ० ५४

^३ यद्यपि विभावादीनां साधारण्यं प्राचीनैरुक्तम्, तदपि काव्येन शकुन्तलादिशब्दः शकुन्तलात्वादिप्रकारकबोधजनकः प्रतिपाद्यमानेषु शकुन्तलादिषु, दोषविशेषकल्पनं बिना दुरुपपादम्।

^४ वही, पृ० १०१

आचार्य रामचन्द्र शुक्ल का है। उनके मन में यद्यपि आचार्य विश्वनाथ के मन की ही प्रतिध्वनि सुनाई पड़ती है और उन्होंने इसका पुनराख्यान अपने 'लोकधर्म सिद्धान्त' के प्रयोग के निमित्त ही किया तथापि उनकी स्थापनाएँ निम्नांकित हैं।

१ काव्य में आत्मम्वन का चित्रण एव गुणा में युक्त करके किया जाना चाहिए कि वह मन्त्रों उसी भाव का आत्मम्वन जो अथवा उसमें रसोद्बोधन की पूरी शक्ति नहीं आता। इसी रूप में लाए जाने को साधारणीकरण कहा जाता है।^१

२ काव्य का विषय सदा विनय होता है सामान्य नहीं, वह व्यक्ति सामन्य ज्ञान है 'जाति नहीं। विनय जब होगा तब विनय या व्यक्ति का ही होगा, सामान्य या जाति का नहीं। जिस व्यक्ति विनय के प्रति किसी भाव की ध्वजना कवि या पात्र करना है पाठक या श्रोता की कल्पना में वह व्यक्ति विनय ही उपस्थित रहता है।^२

३ (क) साधारणीकरण का अर्थप्रामय यह है कि पाठक या श्रोता के मन में जो व्यक्ति विनय या वस्तु विनय आती है वह जैसे काव्य में कविता आश्रय के भाव का आत्मम्वन होती है वैसे ही सब महृदय पाठकों या श्रोताओं के भाव का आत्मम्वन हो जाती है।

(ख) इसमें सिद्ध हुआ कि साधारणीकरण आत्मम्वनत्व धर्म का होता है। व्यक्तिता विनय ही रहता है पर उमम प्रतिष्ठा ऐसे सामान्य धर्म की ही रहती है जिसके सामान्यता से सब श्रानात्रा या पाठकों के मन में एक ही भाव का उदय घोड़ा बहुत होता है।

विभावादि सामान्य रूप में प्रजात होने हैं—इसका तापय यही है कि समान्य पाठक के मन में यह भद्रभाव नहीं रहता कि यह आत्मम्वन मेरा है या दूसरे का। थोड़ी दूर के लिए पाठक या श्रोता का हृदय लोक का सामान्य हृदय हो जाता है।^३

४ साधारणीकरण में आत्मम्वन द्वारा भाव की अनुभूति प्रथम कवि में चाहिए फिर उसके कविता पात्र में और फिर श्रोता या पाठक में। विभाव द्वारा जो साधारणीकरण करना गया है वह तभी चरितार्थ होता है।^४

स्पष्ट है कि आचार्य शुक्ल के मत का आधार आचार्य विश्वनाथ का मन है। उन्होंने भी आश्रय के साथ सामान्य पर बन किया है और आत्मम्वनत्व धर्म का साधारणीकरण स्वाकार किया है किन्तु उनके मन में यह बात ध्यान देने की है कि वे बारबार आत्मम्वन के साधारणीकरण का निषेध करते हुए उसकी व्यक्ति-मत्ता पर बल देते हैं। साह-हृदय की परिचय में समर्थ कवि आत्मम्वन के वैशिष्ट्य की रक्षा करने हुए भी उसे ऐसे गुणों से युक्त कर देता है कि वह महृदय-मात्र के उसी भाव का आत्मम्वन हो जाता है। इस प्रकार भीना सामान्य गुणों को धारण करने के कारण समस्त महृदय-समाज में रसि भाव उत्पन्न कर देती है। इस भाव के विनय हो जाने से—कि आत्मम्वन महृदय का अपना है या दूसरे का महृदय का अपना चित्त व्यक्ति चेतना में युक्त हो जाता है।

शुक्लजी ने कवि काव्य और महृदय की प्रथी में एक नाम भूय का स्पष्टीकरण किया जिसके प्रति संस्कृत आचार्यों ने (जमिन्द के छोड़कर) प्रायः उदासीनता का परिचय

१ २ ३ चिन्तामणि, भाग १, पृ० २२७-२०

४ रस-भीमोला, पृ० ६६

दिया है। वह तत्त्व है—मूलतः कवि-भावना के साधारणीकरण की स्वीकृति। यह कहकर कि “साधारणीकरण में आलम्बन द्वारा भाव की अनुभूति प्रथम कवि में चाहिए” आचार्य शुक्ल ने यह स्पष्ट कर दिया कि काव्य में वर्णित विशेष पात्रों को लोक-हृदय के उसी भाव का विषय बनाने के लिए कवि को उन्हें सामान्य गुणों से युक्त करना पड़ता है। ऐसी स्थिति में पहले उसकी अपनी व्यक्ति-चेतना का सामान्य भाव-भूमि ग्रहण करना—अर्थात् साधारणीकृत होना अनिवार्य है।

शुक्लजी की दृष्टि नैतिकता से परिवर्द्ध वस्तुनिष्ठ दृष्टि थी। इसलिए उनके मन में आलम्बन की ऐसी ही कल्पना आ सकती थी जो लोक-ग्राह्य हो सके।

आचार्य शुक्ल के उक्त मत पर पंडित केशव प्रसाद मिश्र द्वारा किए गए आक्षेपों की चर्चा करते हुए डॉ० नगेन्द्र ने सभी कोणों से (आश्रय या नायक से तादात्म्य, आलम्बनत्व धर्म का साधारणीकरण, सहृदय की चेतना का साधारणीकरण आदि) इस प्रश्न पर विचार किया है; और अन्त में अपना मत इस पक्ष में दिया कि सर्वांग (काव्यगत) का साधारणीकरण होता है, जो कवि की ‘भावना’ का विम्ब-मात्र है या उसका शब्द-मूर्त रूप है: “अतः काव्य-प्रसंग या रस के समस्त अवयवों का साधारणीकरण मानने की अपेक्षा कवि-भावना का साधारणीकरण मानना मनोविज्ञान के अधिक अनुकूल है। भट्टनायक की विषयप्रधान धारणा और अभिनव की विषयिप्रधान धारणा—दोनों के साथ इसकी संगति बैठ जाती है; वस्तुतः यह दोनों के बीच अनुस्यूत संबंध सूत्र है और वर्तमान युग में रस-सिद्धान्त के सबसे समर्थ प्रतिष्ठापक आचार्य शुक्ल को भी इसमें कोई आपत्ति नहीं है।”^१

इस स्थापना का पूर्वार्द्ध निस्संदेह ग्राह्य है। काव्य-प्रसंग कवि की ही भावना का विम्ब-रूप है। अतः कवि की अनुभूति का साधारणीकरण मानने में भट्टनायक और शुक्लजी के मत से कोई भेद उपस्थित नहीं होता। भट्टनायक जिस रस-सामग्री के वार-वार भावन से साधारणीकरण की चर्चा करते हैं अथवा शुक्लजी जिसमें आलम्बन पर सबसे अधिक बल देते हैं, वह कवि की अनुभूति का शब्द-मूर्त रूप है। परन्तु सहृदय की चित्तवृत्ति के साधारणीकरण के बिना रसानुभूति कैसे सिद्ध होगी—यह स्पष्ट नहीं होता। डॉ० नगेन्द्र ने सहृदय-मात्र की चेतना के साधारणीकरण से रसानुभूति का खण्डन किया है। पंडित केशव-प्रसाद मिश्र की आलोचना करते हुए उन्होंने कहा: “स्वर्गीय पंडित केशव प्रसाद मिश्र ने अभिनवगुप्त के प्रमाण से इसी को प्रधानता दी है: ‘चित्त के एकतान और साधारणीकृत होने पर उसे (प्रमाता को) सभी कुछ साधारण प्रतीत होने लगता है।’ किन्तु यह धारणा यथावत् मान्य नहीं है—चित्त की एकतानता ही तो संविद्विश्रान्ति है और वही रस है, अतः वह साधारणीकरण का कारण नहीं हो सकती, वह तो कार्य या परिणति है। चित्त के एकतान होने पर तो प्रमाता, अभिनव के अनुसार, आत्मास्वाद-रूप रस का अनुभव करता है, उस समय उसे अन्य पदार्थों की साधारण प्रतीति के लिए अवकाश ही नहीं रहता। साधारणीकरण रसास्वाद का समरूप, सहचारी या संचारी नहीं है, वह तो कारण है। अतः यह स्थापना भी सर्वथा मान्य नहीं है कि प्रमातृ-चेतना की एकतानता ही वस्तुतः साधारणीकरण है।”^२

^१ रस-सिद्धान्त, पृ० २०६-२१०

^२ रस-सिद्धान्त, पृ० २०८-२०९

इसी प्रसंग में जब डॉ० नगद्वे आगे चलकर शब्दों के साधारणीकरण की चर्चा करने हुए कवि भावना के साधारणीकरण की स्थापना करते हैं तब वे हममें प्रमाता की चेतना के साधारणीकरण का उल्लेख नहीं करते। यद्यपि काव्याधिकारी महृदय का एक महत्त्वपूर्ण लक्षण पूर्वाग्रह मुक्त चेतना भी है तथापि उसकी चेतना पूर्वाग्रह मुक्त होकर भी स्व-पर की भावना से बद्ध रह सकती है। ऐसी स्थिति में कवि भावना के साधारणीकरण की स्थिति में भी यदि महृदय की चेतना स्व और पर की भावना से मुक्त नहीं होगी तो रमानुभूति में बाधा होगी। मिश्रजी के मन की परिस्थिति यह है कि वे महृदय के चित्त की एकतावता और साधारणीकरण का एक मानकर चले। वस्तुतः ये रमानुभूति की प्रक्रिया के सोपान हैं जिनमें पूर्वापर-क्रम है चेतना का साधारणीकरण पूर्व स्थिति है और चित्त की एकतावता परिणामी एवं चरम स्थिति है—जो सविद्विधाति है रस है। रस के अन्वेषणों का, जो अभिनव के अनुमात्र प्रतिभा से उद्भासित कवि के साधारणीभाव के विभिन्न मात्र हैं कवि की भावना के शब्द मूल रूप हैं साधारणीकृत रूप में प्रस्तुत होना जितना अतिवाय है उतना ही महृदय की चेतना का भी। न चित्त के एकताव और साधारणीकृत होने पर उस (प्रमाता को) सभी कुछ साधारण प्रतीत होने लगता है।^१ और न ही महृदय की चेतना का साधारणीकरण या विमुक्ति रसास्वादन की अन्तिम एवं आधारभूत क्रिया है।^२ रसास्वादन में स्वयं चरम या अन्तिम परिणति या क्रिया है जिसकी पूर्वस्थिति है—साधारणीकरण। अतः साधारणीकृत विभावान्ति के कारण रूप उपस्थित होने से (जो कवि भावना का ही रूप है) प्रमाता की चेतना स्व-पर की भावना से मुक्त साधारणीकृत रूप में उससे पूर्ण तादात्म्य कर एकताव होकर रसास्वाद करती है। यही चित्त की एकतावता सविद्विधाति है रस है। डॉ० नगद्वे न उचित ही कहा है कि साधारणीकरण रसास्वाद का समरूप संहारण या मचारी नहीं है वह तो कारण है।^३

वस्तुतः भट्टनायक ने भावकत्व और भोजकत्व शक्तियों को कल्पना करके साधारणीकरण और रसास्वादन की चरम स्थिति में जो एक पूर्वापर क्रम निर्धारित किया था वह था ही उदा देने का बात नहीं है। उक्त भावकत्व या भोजकत्व व्यापार में कह कर मन ही व्यञ्जना व्यापार का आधार पर समझा दिया जाए किन्तु साधारणीकरण और रसास्वादन के मध्य कल्पे जितना भी अलम्बित क्या त ही क्रम निरन्तर ही चतमान रहता है।

इस संबंध में एक महत्त्वपूर्ण बात और। बाबू गुलाबराय ने आलम्बन के विषयगत अस्तित्व पर बात देते हुए कहा है कि चेतना के मन में भी परंपरागत धरकारों से एक सामान्य भावना बनी रहती है वही आलम्बन का विषयगत अस्तित्व है। जो बात सबके मन में चतमान ही वह मानसिक रहती हुई विषयान्तिष्ठता कारण कर लती है।^४

इसकी और डॉ० नगद्वे ने साधारण संस्कार की चर्चा की है। उन्होंने आलम्बन की वस्तु स्थिति के प्रश्न पर विचार किया है। उनका कहना है कि यह साधारण संस्कार

^१ साहित्यालोचन पृ० २८५

^२ रस सिद्धान्त पृ० २०८

^३ वही, पृ० २०६

^४ सिद्धान्त और अध्यापन पृ० २१३

भी तो कवि की अनुभूति से ही बना है—अथवा यों कहिए कि यह अनेक कवियों की अनुभूतियों का संघात ही तो है।”^१ अर्थात् विषय-विशेष के विविध कवियों द्वारा पुनः-पुनः ग्रहण से जो तत्सम्बन्धी एक सामान्य धारणा हमारे मन में, साधारण-संस्कार के रूप में बन जाती है वही उसका विषयगत रूप है। इस स्पष्टीकरण से इस शंका का समाधान नहीं होता कि जब कोई कवि अपनी नवनवोन्मेषशालिनी कारयित्री प्रतिभा के बल पर ऐसी काव्यसृष्टि करता है, जो उक्त संस्कार-विरोधी होती है, या कम-से-कम उससे मेल नहीं खाती, तब ऐसी स्थिति में विषयगत सत्ता का महत्त्व कैसे समझाया जाएगा ? उदाहरण के लिए, ‘मिथनाद-वध’ की काव्य-दृष्टि संस्कारगत या उसके आलम्बन की सत्ता वस्तुगत कैसे स्वीकार कर ली जाएगी ? यदि इस रूप में वहाँ कोई स्थिति है तो काव्यांकित दृष्टि की सर्वथा विरोधी है। यही बात काल्पनिक कथानकों के सम्बन्ध में कही जा सकती है। उनमें आलम्बन का रूप कवि-कल्पित रूप के अतिरिक्त और क्या हो सकता है ? ऐसी स्थिति में महत्त्व कवि की संवेदना, उसकी दृष्टि का ही होता है। वस्तु-तत्त्व उसमें इस अर्थ में होता है कि उसे लोक-हृदय की पहचान होती है। उसकी काव्य-सृष्टि में तादात्म्य इसी अर्थ में होता है कि वह उन्हीं स्थितियों की कल्पना और भावना करता है जिनकी सत्ता केवल होती नहीं, बल्कि हो सकती है अर्थात् काव्य-विषय की वस्तुगत स्थिति का आधार, उसकी यथार्थ-संभावना के आधार पर भी निर्मित हो सकता है। इस अर्थ में वह साधारण संस्कार के प्रति सजग रहकर काव्य-सृजन में प्रवृत्त होता है, परन्तु अधिक महत्त्व विषय के कवि-दृष्ट रूप का ही होता है क्योंकि जहाँ यह रूप साधारण संस्कार के विरुद्ध होता है, वहाँ हमारा साधारणीकरण कवि की अनुभूति से ही होता है। उदाहरण के लिए वाल्मीकि, तुलसीदास, मैथिलीशरण गुप्त तथा माइकेल मथुसूदनदत्त—सभी ने राम-कथा का सर्वांग या खण्ड-चित्रण किया है, परन्तु ‘रामायण’, ‘रामचरितमानस’, ‘साकेत’ एवं ‘मिथनाद-वध’ के अध्ययन के उपरान्त सहृदय के मन में होनेवाली संवेदना किसी साधारण संस्कार के वशीभूत होकर एक-सी नहीं होती, उसका रूप कवि की अनुभूति के प्रति प्रत्यनुभूति के रूप में होने के कारण भिन्न-भिन्न होता है। उसका तादात्म्य काव्य-निबद्ध कवि की अनुभूति से होता है।

निष्कर्ष-रूप, में साधारणीकरण का अभिप्राय हुआ—कवि के काव्य-निबद्ध साधारणी-भाव के साथ स्व और पर की चेतना से मुक्त साधारणीकृत सहृदय-चेतना का तादात्म्य।

सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया

कलागत सौन्दर्यानुभूति का विषय सदा आत्म से इतर होता है, अतः वह जीवनगत घटनाओं की प्रत्यक्ष अनुभूति न होकर, उन घटनाओं या विषयों के कला-निबद्ध रूप की कल्पना-सिद्ध अनुभूति होती है। इस प्रकार कला-सृजन और कलानुभूति, स्रष्टा और ग्राहक के बीच अनुभूति के धरातल पर संवाद है। वह ग्राहक के द्वारा विषय का सीधा अनुभव न होकर दूसरे के अनुभव का अनुभव है। यह परगत अनुभव ग्राहक का आत्मगत अनुभव किस सामान्य भूमि पर और कैसे हो जाता है, यह प्रश्न सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया से संबद्ध है। इस प्रक्रिया में जो ‘सामान्य’ तत्त्व है, उसका एक अभिप्राय तो कवि और ग्राहक के

बीच किसी सामान्य मितन भूमि से है और दूसरा अनेक एक-देशीय और समतामयिक ग्राहकों के तथा विभिन्न देश-काल के व्यक्तिगो के बीच अनुस्यूत उम सामान्य मृग से है जो किसी कलाकृति को सावभौम या कान सिद्ध रूप देता है। सौन्दर्यानुभूति के लिए कलाकार और ग्राहक के बीच सामान्य भूमि पर मितन अनिचाप है। दूसरे अर्थ में सामान्यता की सिद्धि सदैव और शक्त प्रतिशत रूप में नहीं होती। इसका प्रमाण यह है कि बड़-से बड़े कलाकार की रचना के सबध में सत्पूण मतैवय पाया गया हो ऐसा नहीं है। प्रत्येक देश की सांस्कृतिक विरासत और सामयिक परिस्थितियाँ दूसरे से किन्हा अर्थों में भिन्न होती हैं। इसी प्रकार प्रत्येक व्यक्ति उत्तराधिकार के रूप में एक सामूहिक चेतना को प्राप्त करके भी अपने कानावरण शिक्षा दीक्षा और संस्कृति के प्रभाव के कारण एक वैयक्तिक चेतना में पुकन होता है जो हर दूसरे व्यक्ति की चेतना से भिन्न होती है। इसीलिए किसी कलाकृति के प्रति हो या अधिक व्यक्तिगता की प्रतिक्रिया उससे प्राप्त सौन्दर्यानुभूति एकदम समान हो ऐसी न आशा की जा सकती है न सम्भावना।

परन्तु इस सबध में सभी विचारक एकमत हैं कि कवि और पाठक के बीच जिस सामान्य भूमि की खर्चा की जाती है वह हमारे सबेगों के सामाजिक सामूहिक रूप के आधार पर ही निर्मित हो सकती है। उदाहरण के लिए अपने दार्शनिक चिन्तन में एक-दूसरे से पर्याप्त दूर और भिन्न होने पर भी क्रिस्टोफर काइवल सी० जी० युग और एफ० आर० लीविस जैसे विद्वान इस सबध में एकमत हैं कि कलाकार और ग्राहक के मध्य वर्तमान इस सामान्य सबेग भूमि का आधार सामाजिक सामूहिक और निर्वैयक्तिक चेतना होती है। काइवल के विचार से कला का यह ससार सामाजिक सबेगो का ससार है—ऐसे शब्दों और विम्वो की सृष्टि है जो सामान्यानुभव से एकत्र किए गए हैं जिन्हें सबेगारम्भ सबध सबके लिए सामान्य है।^१ युग के अनुसार कलात्मक भूजन और आस्वाद के क्षणों में हम अनुभव के उस स्तर पर पहुँचते हैं जहाँ व्यक्ति नहीं केवल मानव होना है जहाँ महत्त्वपूर्ण अकेले व्यक्ति के दख-सुख नहीं मानव अस्तित्व मात्र होता है। इसीलिए प्रत्येक महान कलाकृति वस्तुगत और निर्वैयक्तिक होने हुए भी हमसे प्रत्येक को और सबको गहरे स्तर पर विचलित करती है।^२ नीविस ने नासदी के मदम में कहा कि यह एक प्रकार की गहरी निर्वैयक्तिकता है जिसमें केवल अनुभव का ही महत्त्व होता है और वह अनुभव भी इसलिए नहीं महत्त्वपूर्ण होना कि वह मेरा अपना है मेरे साथ घटित हुआ है अथवा इसके पीछे कोई प्रयोजन है। वह महत्त्वपूर्ण है तो केवल इसलिए कि जो भी है वह है (अपने-आप से पर्याप्त) यदि उममें ममत्व का महत्व है तो केवल एतना ही कि किसी भी अनुभव के लिए वैयक्तिक सबेदनशीलता अपरिहाय है।^३

सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया को शब्द भेद से अधिकांश पश्चिमी विद्वानों ने एक प्रकार का निर्वैयक्तिकीकरण माना है। प्रश्न उम प्रगतिनात्मक कार्य के विषय में उठाया जा सकता है जिसे विषयिप्रभाव कहा जाता है किन्तु वहाँ भी कलाकार अपनी वैयक्तिक अनु-

^१ इल्फूजन एण्ड रिप्लिटी पृ० २७

^२ माइन् मन इन सब ऑफ ए सोल (अनु० डब्ल्यू० एस० डल और सी० एफ० बेस), पृ० १६८ ६६

^३ द कॉमन पसूट पृ० १३०

भूतियों को चिन्मों, पात्रों और घटनाओं की भाषा में वस्तु-रूप प्रदान करता है, तभी वे काव्य का उचित विषय हो सकती हैं। पश्चिम में इस वस्तुगत वैयक्तिकता की अनुभूति की व्याख्या आसक्तिहीन आसक्ति, निस्संग अनुचिन्तन, मानसिक अन्तराल और निर्वैयक्तिकता आदि सिद्धान्तों से की गई है।

काण्ट : आसक्तिहीन आसक्ति

सौन्दर्य या कला-विषयक आसक्ति को काण्ट ने 'आसक्तिहीन' कहा है, जो आपाततः एक विरोधाभास प्रतीत होता है। यदि इसका सीधा अर्थ 'एक ऐसी आसक्ति जिसमें आसक्ति न हो' लिया जाए तो निश्चय ही यह विरोधाभास है, जिसे एक विचारक की भाषागत विवशता भी कहा जा सकता है; किन्तु इस कथन को यदि काण्ट की संपूर्ण विचार-पद्धति के व्यापक परिप्रेक्ष्य में समझने का प्रयास किया जाए तो स्पष्ट हो जाएगा कि यह विरोधाभास-मात्र नहीं है।

सौन्दर्य और कला-विषयक आस्वाद का विचार काण्ट ने अपने तृतीय 'क्रिटिक' या मीमांसा में किया है, जिसे उन्होंने साभिप्राय 'निर्णय-मीमांसा' कहा है। इस संदर्भ में उन्होंने 'अभिरुचि' (टेस्ट) और 'निर्णय' (जजमेंट) दो शब्दों का प्रयोग किया है। उनके अनुसार सौन्दर्य-ग्रहण 'शुद्ध बुद्धि' (प्योर रीजन) और 'व्यावहारिक बुद्धि' (प्रैक्टिकल रीजन) से भिन्न 'निर्णय' के अन्तर्गत आता है जिसे 'अभिरुचि' के द्वारा परिभाषित किया जा सकता है। शुद्ध बुद्धि का आग्रह, प्लेटो के शब्दों में, इस बात पर होता है कि : "अपने-आप से असहमत होने की अपेक्षा सारे संसार से असहमत होना बेहतर है।" इसलिए शुद्ध बुद्धि किसी भी मूल्य पर तर्क के द्वारा अपने-आप से सहमति और अपने विचारों में संगति के लिए सतत प्रयत्नशील रहती है। इसके विपरीत 'निर्णय-मीमांसा' में काण्ट ने यह प्रतिपादित करने का प्रयास किया है कि अपने-आप से सहमत होना पर्याप्त नहीं है, बल्कि 'हर किसी के स्थान पर अपने-आपको रखकर सोचना' भी आवश्यक है। काण्ट ने इसे 'परिवर्धित मनोवृत्ति' कहा है।¹

निर्णय की शक्ति दूसरों के साथ संभावित सहमति में निहित है। इसलिए निर्णय में क्रियाशील चिन्तन की प्रक्रिया भी शुद्ध बुद्धि की चिन्तन-प्रक्रिया से भिन्न होती है। शुद्ध बुद्धि के चिन्तन में केवल अपने-आप से संवाद होता है; किन्तु निर्णय में, भले ही हम एकांत में अकेले ही चिन्तन क्यों न करें, अपने से भिन्न दूसरों से संवाद होता है, जहाँ मन में यह भावना बराबर कार्यरत रहती है कि अन्ततः उनसे सहमति के स्तर पर मिलना ही है। इसका अर्थ है कि ऐसे निर्णय में अपनी वैयक्तिक सीमाओं से मुक्ति आवश्यक है, व्यक्तिगत धारणाएँ जब तक व्यक्तिगत हैं, तब तक उन्हें निर्णय की संज्ञा नहीं दी जा सकती; किन्तु ज्यों ही वे सार्वजनिक क्षेत्र में व्यक्त होकर 'निर्णय' के रूप में मान्यता प्राप्त करना चाहती हैं तो सार्वजनिक अनुशासन के अधीन उनकी वैयक्तिकता के छूटने की स्थिति उत्पन्न हो जाती है। चिन्तन का यह परिवर्धित रूप, जिसमें 'निर्णय' वैयक्तिक सीमाओं के अतिक्रमण का प्रयास करता है, निपट एकांत में क्रियाशील नहीं हो सकता। इसके लिए दूसरों की

¹ क्रिटिक ऑफ़ जजमेंट (मूल जर्मन शब्द 'eine erweiterte Den Kungsart' है जिसका अंग्रेज़ी अनुवाद 'enlarged mentality' किया जाता है।)

वार इस अनुभव को समस्त ऐकान्तिक और व्यक्तिगत संबंधों से मुक्त मान लेने पर उसकी सार्वभौम वैधता की स्थापना एक सैद्धान्तिक आवश्यकता हो जाती है। अनुभव-सवेदनवादी विचारकों ने सौन्दर्य को इन्द्रियों के लिए सुखद और अनुकूल वस्तु का पर्याय मान लिया था और इस प्रकार सौन्दर्यशास्त्र को मात्र यादृच्छिक रुचियों के अध्ययन तक परिसीमित कर दिया। काण्ट ने इस धारणा का खंडन करते हुए कहा कि ऐसी स्थिति में अभिरुचि एक सार्वभौम सिद्धान्त नहीं हो सकता। क्योंकि 'प्रेय' पूर्णतः व्यक्तिगत अनुभूति है। काण्ट ने अनुभूति की सार्वभौमिकता के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा मानव-मात्र में विद्यमान एक सामान्य चेतना की स्वीकृति के आधार पर की। काण्ट की शब्दावली में सौन्दर्यानुभव की स्थिति "कल्पना और ज्ञान शक्तियों की पारस्परिक अनुकूल क्रियात्मकता में" निहित रहती है और ये दोनों शक्तियाँ प्रत्येक मानव में वर्तमान रहती हैं। हमें एक सामान्य 'आदर्श मानक' की संभावना को मानना होगा और तभी अनुभूति की सार्वभौम वैधता का दावा किया जा सकता है। काण्ट के अपने शब्दों में :

"चूँकि यह आनन्द विषयी की किसी प्रवृत्ति (या किसी अन्य यत्नज प्रयोजन) पर निर्भर नहीं है, बल्कि विषयी कलावस्तु को जिस प्रेयता से संबद्ध करता है उससे अपने आपको पूर्णतः मुक्त अनुभव करता है, इसलिए अपने आनन्द का कारण वह किन्हीं ऐसी वैयक्तिक परिस्थितियों को नहीं मान सकता, जिनका अंग केवल उसकी अन्तरात्मा ही। फलस्वरूप वह इसका आधार केवल उसी को मान सकता है, जिसका प्रत्येक अन्य व्यक्ति में होना पूर्व-निश्चित हो और वह विश्वास कर सकता है कि प्रत्येक से समान आनन्द की आशा करना सर्वथा उचित है।"^१

अनुभव से हम जानते हैं कि विशेष कलाकृतियों के मूल्यांकन में इस प्रकार की सार्वभौमिक सहमति सदा सुलभ नहीं होती। परन्तु क्योंकि सौन्दर्यानुभूति निष्पक्ष होती है, ग्राहक की विशिष्ट संवेगात्मक प्रतिक्रियाएँ इस अनुभव के संदर्भ में अप्रासंगिक होती हैं, अतः यह निःसंकोच स्वीकार किया जा सकता है कि सौन्दर्य का संप्रेषण व्यक्ति और मानवता के बीच एक सामान्य भूमि पर होता है—यही उसकी सार्वभौमिकता का कारण है। इस सौन्दर्यानुभूति के लिए ग्राहक की ओर से सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में व्यक्तिगत रुचियों, पूर्वाग्रहों का परिहार और कला-विषय के प्रति अनासक्त भावना का अंगीकार आवश्यक है। कलाकृति के प्रति अनासक्ति से काण्ट का अभिप्राय है : कार्य-कारण संबंधों से युक्त जीवन की घटनाओं से भिन्न इन घटनाओं का प्रतिदर्शित रूप में ग्रहण, अतः उनके प्रति जीवनगत घटनाओं के सदृश आसक्ति, अतः क्रियावत्ता का अभाव।

टी० २२० इलियट : व्यक्तित्व से पलायन

इलियट का निर्वैयक्तिकता-सिद्धान्त रोमाण्टिक व्यक्तिवाद की प्रतिक्रियास्वरूप उत्पन्न हुआ था। उनका विश्वास था कि रोमाण्टिक कविता की सबसे बड़ी दुर्बलता उसकी सस्ती भावुकता है, जिसमें कवि अपने भावोच्छ्वास की अवाध अभिव्यक्ति करता है। इस प्रवृत्ति का आधार, इलियट के अनुसार, रोमाण्टिक कवि का चरम व्यक्तिवाद है। इसलिए उन्होंने अपने आक्रमण का प्रधान लक्ष्य व्यक्तिवाद को बनाया है और काव्य में 'व्यक्तित्व

^१ काण्ट : क्रिटीक ऑफ़ जजमेंट, पृ० ५१

से पलायन के सिद्धान्त की स्थापना की। एक रचनाशील कवि के माने इलियट ने इस निर्व्यक्तिकता सिद्धान्त की स्थापना मुख्यतः काव्य की सृजन प्रक्रिया के घरातल पर की किन्तु जैसा कि निम्नलिखित उद्धरण से स्पष्ट है उनका ध्यान काव्य के ग्रहण-पक्ष में भी निर्व्यक्तिकता की स्थापना की ओर था

काव्य के आस्वाद का सत्य एक ऐसा विशुद्ध अनुचितन है जिस पर से व्यक्तित्व सदैगो की सभी प्रकार की हलचल अपमृत्त हो जाती हैं। इस प्रकार वस्तु जैसी सचमुच है उसी रूप में हम उसे देखने का यत्न करते हैं।^१

इस उद्धरण से इलियट द्वारा सृजन प्रक्रिया के घरातल पर निरूपित निर्व्यक्तिकता सिद्धान्त की व्याख्या वाक्यानुभूति के घरातल पर भी करने की सम्भावनाओं का द्वार सुगम जाता है। उदाहरण के लिए जब इलियट कवि ध्यातित्व के निर्व्यक्तिक होने की प्रक्रिया निरूपित करते हैं तो उसे ग्राहक के पक्ष में भाग्य दिया जा सकता है

कलाकार के बाहर कुछ ऐसा होता है जिससे प्रति उसका दायित्व होता है और भक्ति भाव में जिनके सम्मुख उस आत्मसमर्पण करना चाहिए। इस आत्मबलिदान के द्वारा वह अपने लिए एक अद्वितीय स्थान अर्जित करता है। कलाकारों का जाने-अनजान एक सामान्य उत्तराधिकार और सामान्य लक्ष्य एक सूत्र में बाँध रखा है।^२

इलियट ने अद्य भी इसी मान की कुछ विशिष्ट अर्थ छाया के साथ प्रकारांतर से दोहराया है जो घटित होता है—वह है कलाकार का निरंतर आत्मसमर्पण, क्योंकि उस क्षण उसका सत्य अपेक्षाकृत कुछ अधिक मूल्यवान् होता है। निरंतर आत्म बलिदान और व्यक्तित्व के निरन्तर विलय में ही कलाकार की प्रगति निहित है।^३

अपने से बाहर इस कुछ को इलियट ने परंपरा के नाम से अभिहित किया है। यद्यपि इलियट के परंपरा संवधा दृष्टिकोण को साम्प्रदायिक एवं सकीर्ण मानकर कुछ लोग न उससे अपनी असहमति भी व्यक्त की है किन्तु मूलतः इलियट के आत्म-बलिदान अथवा आत्म विलय यहाँ तक कि आत्मसमर्पण में निहित निर्व्यक्तिकता को व्यापक समर्थन प्राप्त हुआ है। जब यदि इस प्रक्रिया का ग्राहक पक्ष पर भाग्य करके देखा जाए तो यह कथन असंगत न होगा कि कला के पूण आस्वाद के लिए ग्राहक को भी निरंतर आत्म बलिदान एवं आत्म विलय के लिए प्रस्तुत रहना चाहिए। आत्मसमर्पण एक कलाकार के लिए जितना आवश्यक है ग्राहक के लिए उससे कम नहीं। इस प्रक्रिया में यदि कवि का भावोच्छ्रय वायमय होता है तो ग्राहक भी अपने भावावेश से मुक्त होकर काव्य के वस्तुनिष्ठ आस्वाद में समर्थ होता है। दोनों ही पक्षों में भावावेश की निजी और तात्कालिक तीव्रता निग्रहित होती है। कवि पक्ष में यह अर्थ वृत्ति के सृजन का उपक्रम है और ग्राहक-पक्ष में अधिक से अधिक आस्वाद की उपलब्धि का साधन।

निर्व्यक्तिकता सिद्धान्त का दूसरा चरण स्वयं काव्य का स्वरूप है जिसके स्तर पर इलियट ने व्यवस्था या आँदर का सिद्धान्त प्रतिपादित किया है। व्यक्तित्व के विलय से

१ द सेक्रेट वुड पृ० १४ १५

२ सेलेस्टेड एसेज पृ० २४

३ द सेक्रेट वुड पृ० ५३

काव्य में भावुकता कम होती है, और उसके संघटन में संवेग, अनुभूति, विचार, भाव-बोध आदि का कलात्मक संतुलन सिद्ध होता है। स्पष्ट ही भावोच्छ्वसित काव्य के उकहरे और सरल विन्यास की अपेक्षा प्रस्तुत काव्य का संघटन अधिक जटिल तथा प्रौढ़ होता है। इलियट के अनुसार रोमाण्टिक काव्य की तुलना में यह काव्य निर्व्यक्तिक होता है, क्योंकि यह तरल संवेग मात्र न होकर, संवेगों का वस्तुगत विभाजन है। कहने की आवश्यकता नहीं कि इलियट की इस काव्यगत धारणा में आरम्भिक विम्बवादी काव्य-सिद्धान्त के संस्कार अवशिष्ट हैं।

इस प्रकार काव्य के धरातल पर इलियट की निर्व्यक्तिकता व्यवस्था या 'आर्डर' का दूसरा नाम है। ताकिक दृष्टि से यह कार्य ग्राहक में भी इसी प्रकार की व्यवस्था की अपेक्षा रखता है। जिस प्रकार काव्य के रूप-विन्यास में संवेगों, अनुभूतियों, विचारों और भाव-बोधों का सम्यक संतुलन होता है, उसी प्रकार ऐसे काव्य की ग्रहणशीलता में भी ग्राहक का चित्त उपर्युक्त समस्त तत्त्वों के संतुलन का अनुभव करता है। यदि इस संतुलन में स्वयं काव्य, संवेगों की व्यक्तिक सीमा का अतिक्रमण करके निर्व्यक्तिक, वस्तुगत रूप प्राप्त करता है, तो ग्राहक का चित्त भी आत्म-निरपेक्ष होकर इसी वस्तुगत अनुभूति-सत्ता का अनुभव करने लगता है। इस दृष्टि में काव्यानुभूति व्यक्तिक अनुभूति से भिन्न निर्व्यक्तिक अनुभूति का पद प्राप्त करती है।

किन्तु जैसा कि विसैंट वकले ने कहा है : "इलियट की 'निर्व्यक्तिकता' अनिश्चित अर्थवाला शब्द है। केवल इस शब्द का उल्लेख करके किसी साहित्यिक मूल्य का प्रश्न हल नहीं किया जा सकता। विचित्र बात है कि स्वयं इलियट ने इस शब्द के अर्थ-ग्रहण का दायित्व हम लोगों पर छोड़ दिया है, किन्तु यह बलपूर्वक कहा जा सकता है कि वे जिस 'व्यवस्था' को निर्व्यक्तिक कहते हैं, वह कोई स्थिर या जड़ वस्तु नहीं है। यह 'जीवंत' और 'नैसर्गिक' के विरुद्ध 'व्यवस्थित अनुर्वरता' (पैटर्न्ड स्टैरनिटी) नहीं है। छूम की तरह इलियट की रूचि उस प्रकार की निर्व्यक्तिकता में बिल्कुल नहीं है, जैसी हम अमूर्त चित्रकला में पाते हैं, और न ही उनकी रूचि वास्तविकता को प्रतीकमाला में रूपान्तरित करने के प्रयास में है। कला के स्तर पर वे जिस संगठन की अपेक्षा रखते हैं, और जिसमें वे निर्व्यक्तिकता का सच्चा गुण देखते हैं, वह मानव-जीवन के तथ्यों का संघटन है; वह सामान्यतः संवेगों का संघटन है।"^१

यदि उपर्युक्त व्याख्या सही है तो इलियट की निर्व्यक्तिकता कलाकार-व्यक्तित्व का सर्वथा निषेध नहीं है, बल्कि व्यक्तिकता मात्र का निषेध है। व्यक्तिकता का निषेध करके कवि-व्यक्तित्व दरिद्र या रिक्त नहीं होता, बल्कि संपन्न और समृद्ध होता है। जैसा कि इलियट ने अन्यत्र कहा है : "महान कला इस अर्थ में निर्व्यक्तिक होती है कि व्यक्तिक संवेग और व्यक्तिक अनुभव विस्तृत होकर आत्मेतर में पूर्णता को प्राप्त होते हैं। वह व्यक्तिक अनुभव और संवेग के परित्याग के अर्थ में निर्व्यक्तिक नहीं।"^२

^१ पोएट्री एण्ड मोरॅलिटी, पृ० १०२

^२ प्रीफ़ेस टु 'ला सपॅण्ट' बाइ पॉल वॅलेरी

यदि वैयक्तिकत्व अपनी वैयक्तिकता का त्याग कर किसी बृहत्तर आभेतर में विस्तार और पूर्णता को प्राप्त करता है, तो उसी प्रकार सौन्दर्यानुभूति के क्षणों में, ग्राहक भी अपनी वैयक्तिकता से मुक्त होकर किसी आभेतर अनुभूति में पूर्ण होता है। सारांश यह है कि इतिवृत्त की निर्वैयक्तिकता एक सृजनशील, गतिशील और मानवीय पूर्णता का सिद्धान्त है, जिसका आधार वैयक्तिक उच्छृंखलता और अव्यवस्था के विरुद्ध मनोवैज्ञानिक मनुष्यत्व, नैतिक व्यवस्था और कलात्मक गणन है।

आइए २० रिचर्ड्स 'सर्वेण सत्सुखेन की निर्वैयक्तिकता' का

काव्यानुभूति की निर्वैयक्तिकता का पहला कारण, रिचर्ड्स के अनुसार यह है कि हम काव्य से प्राप्त होने वाली अनुभूति को प्रायः किसी प्रकार के त्रिजातीय तत्त्व के मिश्रण में बचाने का प्रयास करते हैं, यहाँ तक कि हम अपनी वैयक्तिक विचित्रताओं को भी उसमें हस्तक्षेप नहीं करने देते।^१ दूसरे, एक ही वाक्यकृति का अनुभव थोड़े से अंतर के साथ अनेक दृष्टि कर लेते हैं, इससे भी स्पष्ट है कि वाक्यकृति वैयक्तिक संपत्ति नहीं होती। दूसरे एक ओर वाक्यकृति की निर्वैयक्तिकता प्रमाणित होती है तो दूसरी ओर उसकी अनुभूति की भी निर्वैयक्तिकता पर प्रकाश पड़ता है, क्योंकि यदि कोई वाक्यकृति अनेक पाठकों में एक सी या समान अनुभूति जागृत करती है तो स्पष्ट है कि उस अनुभूति की सत्ता व्यक्तिगत सीमाओं से परे या मुक्त है, और इसी का दूसरा नाम निर्वैयक्तिकता है।^२

रिचर्ड्स के निर्वैयक्तिकता संबंधी ये विचार उस सद्म में व्यक्त हुए हैं, जहाँ उन्होंने काव्यानुभूति को जीवितानुभव एवं शुद्ध कलानुभूति के दो एकांतों के बीच प्रतिष्ठित करने का प्रयास किया है। इस सद्म में स्पष्ट होता है कि काव्यानुभूति एक ओर यदि जीवितानुभव के क्षेत्र से संबद्ध होने हुए भी वैयक्तिक नहीं होती तो दूसरी ओर 'शुद्ध कलानुभूति' की तरह नितांत 'विलक्षण' न होकर निर्वैयक्तिक मात्र होती है। इस प्रकार रिचर्ड्स की दृष्टि में काव्यानुभूति की 'विशिष्टता' उसकी निर्वैयक्तिकता में निहित है।

इसके अतिरिक्त रिचर्ड्स ने निर्वैयक्तिकता की व्याख्या और भी गहरे स्तर पर 'सर्वेणो के मनुष्यत्व' वाले सिद्धान्त की स्थापना के सदर्भ में की है। मनुष्यत्व निर्वैयक्तिकता 'सर्वेण-मनुष्यत्व' सिद्धान्त की अपरिहाय तकमगत परिणति है। जैसा कि उन्होंने एक आरंभिक कृति^३ में कहा है, "काव्यानुभूति से निष्पन्न वृत्तियाँ का गणन 'सर्वेणो को अधिक से अधिक सामान्य रूप प्रदान करता है और उसके अनुरूप हम अपने दृष्टिकोण को भी निर्वैयक्तिक पाते हैं।" इसी प्रसंग में आगे उन्होंने यह भी कहा है कि काव्यानुभूति के क्षणों में घटित सत्त्व और सामंजस्य हमारी अनुभूति को इसलिए निष्पन्न और निर्वैयक्तिक बना देता है कि हमारी "वृत्तियाँ किसी एक दिशा की ओर उन्मुख नहीं होती।"

स्पष्ट ही, निर्वैयक्तिकता की यह मनोवैज्ञानिक व्याख्या विषय के एक नए पक्ष का

^१ प्रिंसिपल्स, पृ० ७८

^२ वही, पृ० ७८

^३ द काउण्टेशंस ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० ७५-७८

प्रकाश में ले आती है। इस कथन की और स्पष्ट व्याख्या रिचर्ड्स ने अन्यत्र अपने प्रसिद्ध ग्रंथ 'साहित्य-समीक्षा के सिद्धान्त' में त्रासदी के आस्वाद के प्रकरण में 'संवेग-संतुलन' सिद्धान्त को लागू करते हुए की है।^१ सौन्दर्यानुभूति के संदर्भ में निस्संगता का यही संभव अर्थ हो सकता है कि इसमें हम किसी एक निश्चित दिशा की ओर उन्मुख नहीं होते। मन की स्थिति जब निस्संग नहीं होती तो हम वस्तुओं को केवल एक दृष्टि से देखते हैं और वह भी मात्र एक पक्ष। इसके विपरीत सौन्दर्याभिमुख मन के अनेक पक्ष एक साथ उद्घाटित होते हैं और यह बहुपक्षीय मन वस्तुओं के भी विविध पक्षों को उद्घाटित करता है। इस प्रकार चूँकि हमारे व्यक्तित्व का अधिक-से-अधिक भाग सक्रिय हो जाता है, इसलिए अन्य वस्तुओं की स्वतंत्रता और व्यक्ति-वैशिष्ट्य की मात्रा भी बढ़ जाती है। ऐसा प्रतीत होता है कि हम उनके 'चतुर्विध' देख रहे हैं, उन्हें हम इस रूप में देख रहे हैं जैसी कि वे वस्तुतः हैं और हम किसी एक निश्चित प्रयोजन से मुक्त होकर उन्हें देखते हैं। निश्चय ही किसी-न-किसी प्रयोजन के बिना उन्हें देखने का प्रश्न ही नहीं उठता; किन्तु कोई एक निश्चित प्रयोजन जितना ही कम होगा, हमारा दृष्टिकोण उतना ही अधिक निस्संग होगा। सौन्दर्यानुभूति में हमारा व्यक्तित्व अधिक-से-अधिक पूर्णता के साथ संलग्न होता है, जिसे शास्त्रीय भाषा में 'निर्व्यक्तिक' होना भी कहते हैं। इस प्रकार व्यक्तित्व के पूर्णतः संलग्न होने और निर्व्यक्तिक होने में, रिचर्ड्स के अनुसार, कोई विरोध नहीं है।

सारांश यह है कि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से सौन्दर्यानुभूति मन को संकीर्णता से मुक्त करने के साथ-ही-साथ वस्तु को प्रयोजन-विशेष की दृष्टि से देखने की अपेक्षा व्यापक दृष्टि से देखने की क्षमता जाग्रत करती है, जिससे ग्राहक का मन एक ओर प्रयोजन-मुक्त होकर निस्संग होता है, तो दूसरी ओर वैयक्तिक सीमाओं से ऊपर उठकर निर्व्यक्तिक।

स्क्रॉट आर० लीविस : निर्व्यक्तिकता

इलियट द्वारा निरूपित 'निर्व्यक्तिकता' संबंधी मान्यता को और भी सूक्ष्मताओं के साथ आगे बढ़ानेवालों में सबसे महत्त्वपूर्ण नाम अंग्रेजी के प्रसिद्ध आलोचक डॉ० एफ० आर० लीविस का है। 'विचार और सवेगात्मक गुण' शीर्षक निबंध में उन्होंने वॉल्टर स्कॉट की एक कविता 'प्राउड मैजी' के प्रभाव का विश्लेषण करते हुए लिखा है कि : "उसे पढ़ने पर ऐसा नहीं लगता कि हमें केवल संवेग ही प्रदान किए गए हैं। जैसे-जैसे हम उस कविता के नाटकीय तत्त्वों को ग्रहण करते जाते हैं, संवेग विकसित होता है और अपने-आपको परिभाषित करता है। इस प्रकार उस कविता के प्रभाव-स्वरूप जो तथ्य हमें उपलब्ध होता है, उसमें सवेगात्मक अनासक्ति होती है। 'अनासक्ति' के स्थान पर हम 'निर्व्यक्तिकता' शब्द का प्रयोग कर सकते हैं और इस शब्द के द्वारा हम सर्वाधिक महत्त्व की आलोचनात्मक अवधारणा प्रस्तुत करते हैं।"^२

डॉ० लीविस के इस कथन से स्पष्ट है कि निर्व्यक्तिक सवेग वह है जो कविता में मूलतः वास्तविकता के माध्यम से अपने को परिभाषित करता है। वह कवि के अन्तर्जीवन से अपसृत होकर उसके व्यक्तित्व का बहिष्कार करके निर्व्यक्तिक नहीं होता, बल्कि उससे

^१ प्रिंसिपल्स, पृ० २५१-५२

^२ 'थॉट एण्ड इमोशनल क्वालिटी,' स्कूटिनी, जिल्द १३, नं० १, स्प्रिंग, १९४५, पृ० ५३

कुछ दूर जाकर बुद्धि के त्रीचा-व्यापार के अधीन होकर निर्व्यक्तिक होता है। निर्व्यक्तिकता में कवि की व्यक्तिकता का योगदान कितना महत्त्वपूर्ण होता है इस बात पर बल देन के लिए उन्होंने रोमाण्टिक कवि वड सवय की एक कविता का उदाहरण देते हुए आगे कहा है कि एक नितांत व्यक्तिक एव अनुभूत सवेग को भी कवि दो परस्पर विरोधी सवेगों के जटिल संयोजन के द्वारा निर्व्यक्तिक रूप देने में सफल हुआ है।^१ इस प्रकार डा० लीविंसन निर्व्यक्तिकता को परिभाषित ही नहीं किया है बल्कि उमशी प्रियया पर भी प्रकाश डाला है। टनिसन का उदाहरण देते हुए उन्होंने आगे कहा है कि जहाँ निर्व्यक्तिकता नहीं होती वहाँ सस्ती भावकता होती है क्योंकि उस स्थिति में एग और व्यक्तिक एकीकरण (पमनल इनाग्रेशन) में स्वयं ही होता है तो दूसरी ओर वास्तविकता का सामना करने के लिए यथेष्ट साहस का अभाव पाया जाता है। कथन की इस व्यतिरेक शाली में निर्व्यक्तिकता के पक्ष में सहज ही यह विद्यमान तथ्य तिलांजलि जा सकता है कि निर्व्यक्तिकता व्यक्तिक स्तर पर एकीकरण और वास्तविकता का साहसपूर्वक सामना करना है।^२

विसेण्ट बकल ने लीविंसन की निर्व्यक्तिकता को कुछ अथ आधुनिक लक्षका की निव्यक्तिकता से भिन्न एव विशिष्ट बनाने के लिए कहा है कि एक निर्व्यक्तिकता में पाट्रिक आफ द आर्टिस्ट ऐज ए यगमन के तथक जम्स ज्वाइम का भी है जिसमें कलाकार अपना कृति में इश्वर के समान कभी उसके अन्दर कभी पीछे और कभी एकदम ऊपर रहता है—अपनी कृति से अदृश्य असृष्टक और उन्नीसीन विन्तु बकल के अनुसार यह एक प्रकार का मिथ्या अहंकार है। दूसरी निव्यक्तिकता इलियट की है जिसके अनुसार कविता वह माध्यम है जिसके द्वारा हम अपने सवेगों के दबाव और पयायता से पलायन कर सकते हैं। तीसरी निर्व्यक्तिकता मथ्यू आनड की है जिनका अभिप्राय कुछ ऐसा प्रतीत होता है कि कविता के द्वारा सवेगों को भावनाओं में रूपान्तरित कर सकते हैं। इन सबके विपरीत लीविंसन की दृष्टि में कला की निर्व्यक्तिकता इस बात में निहित है कि वह मानव-समस्याओं के कर्म में रहते हुए भी ऐसा विधान्ति बिन्दु ढूँढने में समर्थ हो जाती है जहाँ से वह उन समस्याओं का मूल्यांकन करते हुए उनके मदम में पूर्णता के साथ जीवित रहने की समस्त सभावनाओं को परिभाषित कर सकती है। इस प्रकार लीविंसन की निर्व्यक्तिकता में एक ओर सवेगों का सावभौमिकता का सिद्धान्त निहित है तो दूसरी ओर सवेगों की उस त्रिशा का जा जीवन की सामान्य सरणी के अधीन होने का संकेत करता है।^३

^१ पाट एण्ड इमोशनल क्वालिटी स्कूटिनी जिल्ड १३ न० १ स्प्रिंग १९४५ पृ० ५४

^२ वही पृ० ५६

^३ The impersonality of art consists for him in having found while remaining at the heart of human problems a point of rest from which to estimate them and to define one's own life one's possibilities of full living in relation to them. By this he does not mean that Eliot means that poetry is a form through which we can escape the pressure of the activity of our emotions. Nor does he mean what Arnold seems to mean that poetry is a means of turning emotion into an oblique statement. He seems to mean two things: that the emotion is universalised its general impact for men discovered and that this effected made subordinated to what we might call a general line of living.

किन्तु लीविस की निर्व्यक्तिकता यहीं तक नहीं रुकती। अपने प्रिय लेखक डे लारेंस की व्याख्या के संदर्भ में निर्व्यक्तिकता संबंधी मान्यता को और आगे ले जा लीविस ने कहा है, इस अराजकतापूर्ण संसार में व्यक्ति को अपने आन्तरिक विकास के एक प्रकार की निर्व्यक्तिकता अथवा असंपृक्तता को अपनाना आवश्यक है। कोई व्यक्ति सांसारिक अराजकता में डूब न जाए इसके लिए उसे असंपृक्त होकर अपने निजी विवेक का सहारा लेना आवश्यक है। इस अराजकता के संदर्भ में निर्व्यक्तिकता का एक नया अर्थ उद्घाटित होता है। किन्तु लीविस के अनुसार यहाँ असंपृक्तता अपने-आप में पर्याप्त नहीं है। 'श्रद्धा भाव' के बिना असंपृक्तता संशयवाद का रूप ले सकती है और इस प्रकार वह जीवन के मूल स्रोत को ही सुखा देनेवाली प्रमाणित होगी।¹ और इस विन्दु पर पहुँचकर, जैसा कि वकले का कथन है, कलात्मक निर्व्यक्तिकता धार्मिक विश्वास के साथ संबद्ध हो सकती है।²

इस प्रकार जिस 'निर्व्यक्तिकता' को डॉ० लीविस ने आलोचनात्मक विषय के रूप में सर्वाधिक महत्त्व दिया है, वह उनकी आलोचना-पद्धति में क्रमशः गत्वर और विकासशील रूप प्राप्त करती गई है। इस विषय के अंतर्गत आपाततः कवि और कविता की निर्व्यक्तिकता की चर्चा करते हुए भी उन्होंने स्वयं एक संवेदनशील पाठक एवं अध्येता के नाते काव्य-ग्रहण के पक्ष में भी निर्व्यक्तिकता की स्थापना कर दी है। लीविस का निर्व्यक्तिकता संबंधी सारा विवेचन एक जागरूक आलोचक की अपनी काव्यानुभूति के विश्लेषण पर आधारित है। कवि और कविता की निर्व्यक्तिकता के संबंध में जो कुछ भी उन्होंने कहा है, वह काव्य-ग्रहण से प्राप्त अनुभवों का प्रक्षेपण-मात्र है। काव्य इस अराजकता के बीच कवि को ही नहीं, ग्राहक को भी असंपृक्तता प्रदान करता है और यदि लीविस का मत स्वीकार करें तो कवि की तरह ग्राहक के लिए भी असंपृक्तता के साथ श्रद्धा भाव उतना ही आवश्यक है।

'मानसिक अंतराल' का सिद्धान्त

एडवर्ड बुलो ने काण्ट द्वारा प्रतिपादित शब्दों—'निस्संगता' और 'अनासक्ति'—के संबंध में कहा है कि वे स्थिर और बद्ध अवधारणाएँ हैं जिनके अंतर्गत सौन्दर्यानुभूति की विविधता और लचीलेपन के लिए कोई अवकाश नहीं। इसलिए उन्होंने चेतना की इस अधिव्यक्तिक (ट्रांसपर्सनल) स्थिति के लिए 'मानसिक अंतराल' के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की। सामान्यतः 'दूरी' का प्रयोग 'वास्तविक स्थानीय दूरी', 'प्रतिदर्शित स्थानीय दूरी' एवं 'सामयिक दूरी' आदि अनेक अर्थों में किया जाता है। परंतु कला के संदर्भ में इस दूरी का अर्थ है—'मानसिक अंतराल'। यह मानसिक अंतराल काण्ट की 'अनासक्ति' के समान दृष्टिकोण नहीं, एक विशेष प्रकार की मानसिक प्रक्रिया है, जिसकी सिद्धि कलावस्तु के भावन और आस्वाद के लिए अनिवार्य है। दूरी तभी उत्पन्न होती है, जब : "हम अपनी

¹ But, such a detachment is not of itself sufficient, detachment without 'reverence' leads to a kind of scepticism which drains the springs of vital feelings. Vincent Buckley : *Poetry and Morality*, p. 188.

²analysis leads naturally to the point at which he can associate artistic impersonality with religious belief. *Ibid.*, p. 210

“पारवहारिक चेतना को निष्क्रिय करके कलाकृति को ग्रहण करते हैं और जब हम अपने व्यक्तिगत उद्देश्य और प्रयोजना के सम्बन्ध से उस बाहर रहते दंत हैं।”^१ इस प्रकार मानसिक अंतराल की प्रक्रिया सरल नहीं बल्कि अधिक जटिल है। इसके निष्पत्तामक और विधायक रूप का है। निष्पत्तामक रूप में वह वज्रनामक है और वस्तुआ के व्यावहारिक पक्ष तथा उनके प्रति हमारी व्यावहारिक वृत्ति को बाटकर अलग कर देता है। विधायक पक्ष उमी वज्रनामक क्रिया द्वारा प्रस्तन की गई नवीन भूमि पर अनुभव का विस्तार करता है।

यह नवीन आधारभूमि है— कलाकृतियाँ को वस्तुनिष्ठ दृष्टि में लेना। अपनी आरंभ केवल एसी प्रतिक्रियाओं को अवसर देना जिनसे अनुभव का वस्तुनिष्ठ रूप का बल मिले और फिर अपने आत्मनिष्ठ मवेगा की एसी व्याख्या करना जिसमें अपनी निजी सत्ता की अपेक्षा सामाज्य तत्त्व की विगणनाएँ प्रकट हों।^३

कवन इसी विधि से कलावस्तु का अनुचितन सम्भव होता है। परंतु इसका यह अभिप्राय नहीं है कि विषय और विषयी के मध्य इतनी दूर तक संबंध विच्छेद हो जाता है कि वह निर्व्यक्तिक हो जाए।^४

मानसिक अंतराल में यह अब निहित नहीं है कि उसमें किसी प्रकार का निर्व्यक्तिक या विशुद्ध बौद्धिक संबंध होता है। इसके विपरीत यह एक व्यक्तिगत संबंध का निदर्श करता है जो प्रायः अत्यंत मजबूत रहता है परंतु उसकी प्रकृति विलक्षण होती है।^५ सामाज्य रूप से निर्व्यक्तिकता में सामाज्य एक प्रकार का ठंडापन, सवगा का अभाव और शुष्क बौद्धिकता मात्र होना है इसलिए बुला कलानुभूति के सद्म में निर्व्यक्तिकता शब्द का प्रयोग बचाने के पक्ष में है।

यह बाध कि कला का विषय सामाज्य जीवनगत विषयों से भिन्न होता है उसका अस्तित्व मात्र काल्पनिक होता है—हमारा सौन्दर्यानुभूति में सहायक होता है। अतः कलावस्तु के प्रति यह मानसिक अंतराल पात्रा से हमारे संबंधों को परिवर्तित करके उन्हें यह काल्पनिक रूप प्रदान करता है।

यह निस्संकाव स्वीकार किया जा सकता है कि कलाकृति में हम प्रभावित करने का अधिक सम्भावना तब होती है जब हम इस प्रभाव-ग्रहण के लिए पहले से तैयार रहते हैं। निश्चय ही हमारी ओर से किसी प्रकार की पहल से तयारी के अभाव में उसका अर्थ ग्रहण असंभव हो जाता है और उतनी दूर तक उसका मूल्यांकन नहीं हो पाता। जिस मात्रा में वह हमारा भावनामक और बौद्धिक विविधताओं और अनुभव संबंधी शक्त के समानान्तर

^१ एडमंड बुलो साइकिकल डिस्टेंस एण्ड ए फक्टर इन आर्ट एण्ड एन एस्थेटिक प्रिंसिपल (सं. मेडिन रेडर ए माइन बुक आफ एस्थेटिक्स पृ० ३६५ ६६)

^२ वही पृ० ३६५ ६६

^३ वही पृ० ३६६

^४ वही पृ० ३६७

^५ वही पृ० ३६७

होता है, उसी अनुपात में उस प्रभाव में सफलता और तीव्रता भी होती है। कृति के चरित्रों और दर्शक के बीच रीझ-बूझ के आधार पर रुचि-वैभिन्न्य की व्याख्या की जाती है।^१

इसलिए बुलो यह भी स्वीकार करते थे कि द्रष्टा और कलाकृति के बीच इस अंतराल में भी मात्राएँ होती हैं। इस अंतराल में स्वभावतः मात्राएँ होती हैं। कलावस्तु की प्रकृति के अनुसार वह घटता-बढ़ता रहता है। यही नहीं, बल्कि उस अंतराल का घटना-वदना ग्राहक की अपनी क्षमता पर भी निर्भर है। यहाँ यह भी उल्लेखनीय है कि अंतराल को मापने का अभ्यास व्यक्ति-व्यक्ति के अनुसार बदलता रहता है, यहाँ तक कि एक ही व्यक्ति विभिन्न कृतियों के अनुसार भिन्न मात्रा के अंतराल का अनुभव करता है।^२

जहाँ एक ओर ग्राहक के लिए सौन्दर्यानुभूति के निमित्त व्यक्तिगत अनुभूतियों और कलाकृति (विशेषकर नाटक के पात्रों) के बीच समुचित अंतराल की रक्षा अनिवार्य है, वहाँ दूसरी ओर कलाकार यदि औचित्य का अतिक्रमण कर जाता है तो ग्राहक को यह अंतराल बनाए रखने में कठिनाई अनुभव होती है। इसीलिए जहाँ ग्राहक के लिए पूर्वाग्रह-मुक्ति अनिवार्य है, वहाँ कलाकार की ओर से अतिशय यथार्थवादी दृष्टि भी इस स्थिति के लिए खतरा पैदा करती है। सेक्स-विषय का खुला वर्णन, शारीरिक चेष्टाओं का चित्रण, अत्यधिक विवादास्पद सार्वजनिक समस्याओं का अंकन इसीलिए या तो विरोध का भाव उत्पन्न करता है या विनोद का। इस प्रकार का फूहड़ यथार्थवाद अपनी यथार्थता में कुत्सित और मर्मभेदी हो जाता है, और ग्राहक और विषय के मध्य दूरी कम हो जाती है। दूरी की अधिकता ग्राहक के मन में असंभाव्यता, कृत्रिमता, खालीपन या निरर्थकता का भाव उत्पन्न करती है।^३

इसलिए आदर्श स्थिति बुलो वहाँ मानते थे, जहाँ नितान्त व्यक्तिगत प्रभाव चाहे विचार-रूप हों, प्रत्यक्ष बोध-रूप हों या संवेग-रूप हों, उन्हें इतनी दूरी पर रखा जाए कि वे सौन्दर्यानुभूति का विषय हो सकें।^४ दूरी की इस मात्रा को दोनों स्थितियाँ प्रभावित करती हैं। वे भी जो कलावस्तु द्वारा निर्धारित होती हैं, और वे भी जो ग्राहक के द्वारा स्वीकृत होती हैं। उनकी पारस्परिक क्रिया-प्रतिक्रिया से सौन्दर्यानुभूति के स्वरूप में वैविध्य प्रस्तुत होता है, क्योंकि समुचित दूरी के अभाव का परिणाम, चाहे वह जिस कारण से हो, सौन्दर्यानुभूति का क्षय है।

दूरीकरण की क्रिया में व्यक्ति की क्षमता और वस्तु की विशेषता—इन दोनों ही विधियों के अनुसार दूरी परिवर्तनशील होती है।^५

बुलो के शब्दों में : "सृजन और आस्वाद दोनों दृष्टियों से, सबसे काम्य स्थिति वह है, जहाँ यह अंतराल न्यूनतम हो, किन्तु लुप्त न हो।"^६

^१ एडवर्ड बुलो : साइकिकल डिस्टेन्स एण्ड ए फ्रंक्टर इन आर्ट एण्ड एन एस्थेटिक प्रिंसिपल (सं० मेल्विन रेडर, ए मॉडर्न बुक ऑफ़ एस्थेटिक्स), पृ० ३६८

^२ वही, पृ० ३६६

^३ वही, पृ० ४००

^४ वही, पृ० ४००

^५ वही, पृ० ३६६

^६ वही, पृ० ३६६

‘समानुभूति’ का सिद्धान्त

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया के एक विशेष पक्ष को जिम पारिभाषिक शब्द के द्वारा समझाने का प्रयास किया गया है वह ‘एम्पेथी’ है। यह शब्द ग्रीक भाषा के आधार पर अंग्रेजी श्रवण व अनुभूत गया है। इसके लिए जर्मन शब्द Einfühlung है जिसका अक्षरगत अंग्रेजी अनुवाद इन फीलिंग अथवा फीलिंग इण्टू किया जाता है। हिन्दी में समानुभूति शब्द के द्वारा इस गता में निहित धारणा को व्यक्त किया जा सकता है। समानुभूति सखधी सिद्धान्त का निर्माण मुख्यतः भूतिकता और नृत्यकता जैसी दृश्य कलाओं के मदर्भ में किया गया है किन्तु क्रमशः इसका विस्तार संगीत और साहित्य तक भी कर लिया गया है।

सामान्यतः समानुभूति के अन्तर्गत तीन सोपान विविकत किए जाते हैं १ अनुकृति २ अनुभूति ३ प्रक्षेपण। सबसे प्रथम किसी कलाकृति को देखकर हमारे शरीर में उसके अनुरूप अनुकरणात्मक चेष्टाएँ स्वभावतः होती हैं जैसे किसी प्रतिमा को देखकर तदनु रूप भविष्यता का अनुकरण करने की आकांक्षा होती है। तदुपरान्त शारीरिक चेष्टाएँ विभीन्न किसी अनुभूति की ओर प्रवृत्त करती हैं और अंत में हम उन अनुभूतियों का दृश्य कला कृति में प्रक्षेपण करते हैं। स्पष्ट ही दृश्य कलाओं द्वारा समानुभूति के इन तीनों सोपानों पर संचरण करती हैं—वैश्व अर्थ कलाओं में अनुकृति को छोड़कर प्रधानतः अनुभूति और प्रक्षेपण की ही वृत्तियाँ पाई जाती हैं। उदाहरण के लिए, अनुकृति की प्रवृत्ति कुछ-कुछ संगीत कला में भी होती है जिसमें श्रोता संगीत के साथ स्वयं भी मोत गान करता रहता है अथवा ताल के अनुरूप उसके विभिन्न अंग गतिमान रहते हैं। इसी प्रकार साहित्य में जिम सीमा तक लयमयता और गहरता होती है उसके पाठक में भी तदनु रूप शारीरिक प्रतिक्रिया देखी जा सकती है।

समानुभूति के दो भेद किए जाते हैं १ शारीरिक चेष्टापरक समानुभूति और २ नाटकीय समानुभूति। भिन्न होते हुए भी सामान्य विशेषता यह है कि दोनों में प्रतिप्राप्त वस्तु ग्राहक में समाने अनुभूति उत्पन्न करती है। अंतर यह है कि शारीरिक चेष्टापरक समानुभूति अनुकरणाश्रित होती है तो नाटकीय समानुभूति कल्पनाश्रित तादात्म्य पर निर्भर होती है।

द्वितीय प्रकार की समानुभूति इनकी महत्त्वपूर्ण है कि सामान्यतः समानुभूति का अर्थ नाटकीय समानुभूति ही लिया जाता है और अनेक सौन्दर्यशास्त्री प्रायः तादात्म्य की ही समानुभूति का पर्याय मानते हैं किन्तु तादात्म्य शब्द व्याख्या सापेक्ष है। समानुभूति क्षेत्रीय तादात्म्य की विशेषता यह है कि हम अपने साथ चरित्रों का नादात्म्य नहीं करते बल्कि चरित्रों के माध्यम अपना तादात्म्य करते हैं। समानुभूति पर मुख्यतः थ्योडोर लिप्स वनन से तथा बिल्हेम वॉरिंगर से विचार किया है जिनके तद्विषयक सिद्धान्त क्रमशः विस्तृत हैं।

समानुभूति के सिद्धान्त की पहली विस्तृत व्याख्या जर्मन विद्वान थ्योडोर लिप्स के ग्रन्थ 'Haumesthetik' (१८९७) में प्रकाशित हुई। लिप्स के अनुसार समानुभूति का अर्थ है—सौन्दर्यानुभूति के क्षण में विषय और विषयी के मध्य पारंपरिक शक्ति के चेतना का

लोप । द्वैत-चेतना के लोप की प्रक्रिया की व्याख्या करते हुए लिप्स ने कहा कि द्वैत-बोध का लोप विषयी के द्वारा विषय पर अहं के प्रक्षेपण से होता है । अहं के उन्होंने दो रूप स्वीकार किए : व्यावहारिक अहं और आस्वादशील या अनुचितनशील अहं । जब वे विषय पर विषयी के अहं के प्रक्षेपण की बात करते हैं तो सौन्दर्यानुभूति के संदर्भ में उक्त स्थानान्तरण की प्रक्रिया का उस विषयी का अनुचितनशील अहं होता है, व्यावहारिक नहीं ।

अहं का इदं में यह प्रक्षेपण एक प्रकार का पारस्परिक अंतःप्रवेश है, जिसका परिणाम विषयी पक्ष में अनुभव की समृद्धि है । इस पारस्परिक अंतःप्रवेश की प्रक्रिया का विश्लेषण करते हुए लिप्स ने कहा कि इसमें चेतनधर्मी चित्त स्वयं सक्रिय होता है और अचेतन रूप से जड़ कलावस्तु को संजीवित करता है, अर्थात् इस पारस्परिक अंतःप्रवेश के परिणामस्वरूप चित्त की क्रियाएँ—प्रयत्नशीलता, इच्छाशक्ति, मुवित का बोध, शक्ति का बोध आदि कलाकृति में प्रवेश कर जाती है और कलाकृति चित्त की इन क्रियाओं से युक्त हो जाती है ।

समानुभूति का आधार क्योंकि अहं का प्रक्षेपण है, इसलिए यह अनुभूति प्रक्षेपित व्यक्तित्व के मूल्य अर्थात् आत्म-मूल्य और अन्विति पर आधारित है । दूसरे शब्दों में, यह अनुभव ग्राहक को अपने महत्त्व का तथा व्यक्तित्व में अन्विति का बोध है ।

वर्नन ली (वायलेट पंगेट) ने स्वतंत्र रूप से समानुभूति संबंधी लगभग उन्हीं सिद्धान्तों की व्याख्या की, जिनकी स्थापना थ्योडर लिप्स पहले कर चुके थे । किन्तु लिप्स के ग्रंथ के प्रकाशित होने के दो साल बाद ज्यों ही ली को उनके ग्रंथ का पता चला, उन्होंने अपनी मान्यताओं में कुछ दूर तक संशोधन स्वीकार कर लिया । फिर भी ली ने लिप्स द्वारा प्रतिपादित अहं के प्रक्षेपण के सिद्धान्त को अंत तक स्वीकार्य नहीं माना । उनके अनुसार, उदाहरण के लिए : "जब हम कहते हैं कि 'पहाड़ ऊपर उठता है' तो वस्तुतः हम उठान सवधी विचार तथा उसके अनुवर्ती संवेगों को अपने अन्दर से देखी गई वस्तु पर स्थानान्तरित कर देते हैं ।" स्वयं ली के शब्दों में ".....यह जटिल मानसिक प्रक्रिया है । इसके द्वारा हम जड़ एवं अरूप पहाड़ को, अपने संचित औसत तथा मूल अनुभावन से युक्त कर देते हैं । यही वह प्रक्रिया है जिसके द्वारा हम स्वयं पहाड़ को उठता हुआ देखते हैं, और इसीको मैंने समानुभूति कहा है ।"^१

यद्यपि प्रस्तुत उद्धरण प्रकृति-सौन्दर्य पर आधारित है, जिसके लिए रिचर्ड्स ने ली की आलोचना करते हुए यह कहा है कि उन्होंने समानुभूति का विचार कला-सौन्दर्य से इतर सामान्य सौन्दर्य के संदर्भ में किया है । फिर भी वर्नन ली का समानुभूति संबंधी सिद्धान्त मुख्यतः मूर्तिकला पर आधारित है । इसीलिए उनकी समानुभूति में शारीरिक चेष्टाओं की अनुकृति पर विशेष बल है, और संभवतः इसीलिए उन्होंने अहं के प्रक्षेपण जैसे प्रत्ययात्मक, अवधारणात्मक एवं अमूर्त सिद्धान्त के विपरीत, संवेगात्मक एवं विचारात्मक आरोपण पर बल दिया है । ली की समानुभूति लिप्स की अपेक्षा अधिक मांसल और सौन्दर्यपरक अवधारणा है ।

^१ 'एम्पेथी' (मेल्विन रेडर द्वारा 'मांडर्न बुक ऑफ़ एस्थेटिक्स', पृ० ३७२ पर उद्धृत)

विल्हेम वोरिंगर लिप्स के समानुभूति-मिद्धान को आगे बढ़ानेवाले तीसरे विद्वान कला के सुप्रसिद्ध इतिहासकार विल्हेम वोरिंगर^१ हैं, जिन्होंने पृथक्करण (एन्मट्रेक्शन) के विरोध में समानुभूति को परिभाषित किया है। उनके विचार से केवल ग्रीक-रोमन, पुनर्जागरण और आधुनिक यथायुद्धादी कलाकृतियाँ ही समानुभूति जाग्रत करती हैं क्योंकि उनमें एंद्रिय बोध, सुनभ मूर्तिमत्ता और मौसलता होती है। इसके विपरीत आदिम, मिसरी, बाइजेंटाइन, गॉथिक, पौरस्त्य एवं आधुनिक अमूर्त कलाएँ 'पृथक्करण' या 'एन्मट्रेक्शन' का भाव उत्पन्न करती हैं, क्योंकि उनमें अमूर्त ज्यामितिक रूपों की प्रधानता होती है। 'पृथक्करण' में ग्राहक का मन 'अमूर्त रूपों' का अनुचितन करते हुए कल्पना के सहारे मानवीय प्रकृति का अतिक्रमण करता है, जबकि समानुभूति में ग्राहक का मन कलाकृति में अपने-आपकी लय कर देता है। दोनों ही पद्धतियाँ में ग्राहक का मन सामान्य जीवन-नुभव की सीमाओं में मुक्त होने का प्रयास करता है किन्तु इस अंतर के साथ कि पृथक्करण में जहाँ अतिक्रमण^२ होता है, समानुभूति में 'सक्रमण' होता है। सक्रमण विषय में विषयो के मन का। इस सक्रमण की परिणति अन्ततः मन के विनय में होती है। वोरिंगर के अनुसार समानुभूति कलाकृति में ग्राहक-मन की सजीव अनुभूतियों के सक्रमण का ही दूसरा नाम है। इस प्रकार समानुभूति ब्राह्म विषय और मानव के सुन्दर सहानुभूतिपूर्ण मन्वथ का परिणाम है। वोरिंगर के विवेचन में स्पष्ट है कि समानुभूति कला के कुछ विशिष्ट वर्ग की कृतियाँ में ही सम्भव होती हैं और सौन्दर्य ग्रहण का यह माग औदिक या कल्पनाप्रवण 'अनुचितन' में भिन्न होता है।

विरोधों का सामंजस्य

श्रेष्ठ कलाकृतियों में प्राप्त होनेवाली अनुभूति में प्रायः अनेक विरोधी युग्मों का सामंजस्य पाया जाता है, यहाँ तक कि जिस कलाकृति में जितने अधिक विरोधी तत्त्वों का सामंजस्य होता है वह उतनी ही श्रेष्ठ मानी जाती है। इस मायना के बीज अरस्तू के विवेचन मिद्धांत में पाए जाते हैं, जहाँ श्रास और करणा जैसे विरोधी भावों के बीच सामंजस्य घटित होता है। इस मायना की विस्तृत सैद्धांतिक स्थापना जर्मनी के रोमाण्टिक विचारकों—जागन्त विल्हेम शेगल, ऐडम म्यूनर और कार्ल सोलगर ने की, और अंग्रेजी के सुशिमिद्ध कवि और आलोचक कोलरिज ने कल्पना की क्षमता के अन्तर्गत विरोधी तत्त्वों के सामंजस्य का मिद्धान निरूपित किया। स्वयं कोलरिज के शब्दों में

'कल्पना की यह शक्ति विरोधी या विषयवादी गुणों के सामंजस्य या सतुलन में अपने-आपकी व्यवस्था करती है। इसके अन्तर्गत जगत्मानता के साथ समानता, मृत के साथ सामान्य, विषय के साथ विचार, प्रतिनिधि के साथ व्यक्ति, प्राचीन और परिचित वस्तुओं के साथ टटकेपन और नवीनता का बोध, असाधारण व्यवस्था के साथ मवेग की असाधारण अवस्था, उदय या गहन अनुभूति तथा उत्साह के साथ एकाग्र स्वायत्त भावना, और सत्य जाग्रत निर्णय का सामंजस्य पाया जाता है।'^३

^१ Wilhelm Worringer *Abstraktion und Einfühlung* (1908)

(मेल्बिन रेडर द्वारा ए ए मोडन बुक ऑफ एस्टेटिक्स), पृ० ३८२-६१ पर उद्धृत)

^२ 'बायप्रॉप्सिया लिटरेरिया', सिलेक्टेटेड पोएट्री एण्ड प्रोजे ऑफ कोलरिज, अध्याय १४, पृ० २६६

कोलरिज की यह कल्पना-शक्ति रचनाकार के अन्तर्गत जितनी सक्रिय होती है, ग्राहक में उससे किसी भी प्रकार कम सक्रिय नहीं होती, क्योंकि इतने विरोधों से युक्त रचना को ग्रहण करने के लिए ऐसी ही सामंजस्यधर्मी कल्पना-शक्ति अपेक्षित होती है, जिसके फलस्वरूप गृहीत अनुभूति में भी उन समस्त तत्त्वों का संतुलन सुलभ होता है।

विरोधों के सामंजस्य की इस रोमाण्टिक मान्यता को रोमाण्टिक कला के विरोधी टी० एस० इलियट और डॉ० रिचर्ड्स प्रभृति आधुनिक समालोचकों ने भी स्वीकार किया और आधुनिक साहित्य के संदर्भ में अपने-अपने ढंग से उसका विकास किया।

टी० एस० इलियट ने विरोधों के सामंजस्य को 'वाग्वैदग्ध्य' (विट) के अन्तर्गत समझाया है। वाग्वैदग्ध्य की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है कि वाग्वैदग्ध्य के अन्तर्गत, प्रत्येक अनुभव की अभिव्यक्ति में, विरोधी या भिन्न संभावित अनुभवों के समाहार की क्षमता निहित रहती है। वह एक प्रकार का अभिज्ञान है, जो अनुभव-विशेष को उसके विरोधी तत्त्वों के साथ संश्लिष्ट रूप में ग्रहण और व्यक्त करता है। इलियट ने सामान्य व्यक्ति और कवि के मस्तिष्क में भेद-निरूपण इसी आधार पर किया है कि जब कवि का मस्तिष्क सृजन के लिए पूर्णतः तत्पर होता है, तो वह 'विखरे अनुभवों का सतत मिश्रण करता है', इसके विपरीत सामान्य व्यक्ति का अनुभव 'विश्रृंखल, अव्यवस्थित और खंडित' होता है। इस प्रकार इलियट ने कवि-पक्ष में वाग्वैदग्ध्य का प्रयोग दो रूपों में स्वीकार किया है—किसी अनुभव में उसके विरोधी अनुभवों को समाहृत करने के अर्थ में, और विश्रृंखल, अव्यवस्थित, खंडित और विखरे अनुभवों का मिश्रण कर उन्हें अखंड इकाई का सामंजस्यपूर्ण रूप प्रदान करने के अर्थ में।

आइ० ए० रिचर्ड्स ने समाहारधर्मी कविता को श्रेष्ठ कविता मानते हुए कहा कि यह कविता श्रेष्ठ इसलिए होती है कि उसमें 'विडम्बना' (आयरनी) की संभावना अधिक रहती है। समाहारधर्मी कविताएँ वे होती हैं, जिनमें केवल विविध ही नहीं, विरोधी अनुभवों के अन्तर्भाव और सामंजस्यपूर्ण निर्वाह की क्षमता होती है, और इस प्रकार बिना किसी क्षति के 'विडम्बनापूर्ण अनुचितन' को वहन करने में समर्थ होती हैं। रिचर्ड्स के शब्दों में :

“विडम्बना का कार्य विरोधी अर्थात् पूरक वृत्तियों का अन्तर्भाव है, इसलिए वह कविता जो इस गुण से मुक्त है, उच्चकोटि की कविता नहीं होती, और विडम्बना उत्कृष्ट कोटि की कविता की विशेषता होती है।”^१

विडम्बना का प्रयोग काव्य के सृजन-पक्ष से संबद्ध है, अतः वह कवि का दायित्व है। ग्राहक द्वारा आस्वाद के संदर्भ में रिचर्ड्स ने इसी क्षमता को 'मानसिक संतुलन' के सिद्धान्त से समझाया है। रिचर्ड्स के अनुसार सौन्दर्यानुभूति का मूल आधार संतुलन और समरसता है। सौन्दर्यानुभूति में हमारी वृत्तियाँ—जिनकी महज प्रकृति परस्पर संघर्ष की होती है—इस रूप में व्यवस्थित और संयोजित हो जाती हैं कि उनके मध्य किसी प्रकार के द्वन्द्व की संभावना नहीं रहती, और उनके बीच पूर्ण संतुलन और समरसता स्थापित हो जाती है। मनोवैज्ञानिक दृष्टि से रिचर्ड्स के इस सिद्धान्त की अस्पष्टता पर

^१ प्रिसिपल्स, पृ० २५०

अनेक आप्त किए गए हैं परंतु इनका तो निश्चित है कि वे इसके द्वारा सौन्दर्यानुभूति में विरोधी वृत्तियों के आस्वाद की समस्या की व्याख्या करते हैं। जब वे करते हैं कि कविता विरोधी वृत्तियाँ को सधि भूमि है तो उसमें यह भाव सहज रूप में निहित हो जाता है कि हमारे मस्तिष्क में उदभूत विरोधी वृत्तियाँ भी पूर्ण सामरस्य स्थापित हो जाती हैं।

साथ ही रिचर्ड्स मनावृत्तियों के इस सतुलन और सामरस्य को निष्क्रिय मन-स्थिति नहीं मानते। बल्कि उनका विचार से यह ऐसी मन स्थिति है जिसमें हमारा मस्तिष्क अतिरिक्त रूप में सक्रिय हो जाता है और मनोवृत्तियों का सगुंठा ऐसे सतुलित रूप में होता है कि वह हम कलात्मिक स्थान पर पुनर्जन्म प्रदान करता है।^१

दूसरी चिन्तन-परंपरा में अमरीका के नव्य आलोचका^२ की विडम्बना सबधी भाषनाएँ भी आती हैं जिन्होंने विडम्बना को एक सामान्य अलंकार से ऊँचे उठाकर काव्य के आधारभूत धर्म के रूप में प्रतिष्ठित कर दिया है और उसे शुभ और अशुभ के द्वन्द्व पर आधारित ईसाइयत का दार्शनिक आधार प्रदान किया है।

विरोधी के सामरस्य का सर्वोत्तम उदाहरण नाटक है, क्योंकि वह प्रकृत्या द्वन्द्वमूलक होता है। यह आकरिमक नहीं है कि अरस्तू ने प्रास और कथना के सामरस्य में संपन्न होनेवाले विरोध मिथ्या की स्थापना प्रासदी के ही सद्भंग में की। मभवत इसीलिए टी० एम० इन्वियट न समस्त काव्य को नाट्यो-मूल माना है।^३ इसी तथ्य को ध्यान में रखते हुए विख्यात अमरीकी समालोचक केनेथ वक^४ ने कलाओं के क्षेत्र में 'प्रतीकात्मक काव्य' (मिम्बोलिक ऐक्शन) को आधारभूत सिद्धान्त के रूप में प्रतिष्ठित किया, जिसके अनुसार संपूर्ण कलाओं के मूल में प्रतीकात्मक काव्य होते हैं, और कहता न होगा कि यह काव्य मूलक नाट्यधर्मी है। इस सिद्धांत के अनुसार सभी कलाएँ प्रकृत्या द्वन्द्व निभर हो जाती हैं और उनमें आकर द्वन्दात्मक वृत्तियों एवं भाषों एवं काव्यों के नाटकीय सामरस्य का विघटन स्वयं सिद्ध हो जाता है। केनेथ वक के अनुसार यह नाटकीय सामरस्य छांटे-से छोटे प्रगीत मुक्तक में भी निहित होता है। अर्थात् भी जिन कलाओं में किसी प्रकार की प्रतिशीलना परिलभित होती है प्रतीकात्मक काव्य के सिद्धांत को अन्तर्निहित समझना चाहिए। प्रत्येक कलावृत्ति के विकास में निहित विकास द्वन्दात्मक होता है जो प्रकारान्तर से ग्रहण के चित्त में भी द्वन्दात्मकी विकासशील अनुभूति उत्पन्न करता है।

विरोधा के शक्ति की पूर्ण 'लय' भवधी अवधारणा से भी होती है। आइ० ए० रिचर्ड्स के अनुसार लय केवल एक प्रकार का मानसिक व्यापार है जिसके द्वारा हम कविता में निहित ध्वनि और अर्थ को ग्रहण करते हैं। इस प्रकार लय की स्थिति उत्तेजना में नहीं बल्कि ग्रहणशीलता में होती है।^५ लय सबधी इस आत्मनिष्ठ भाष्यता का समर्थन टर्बिंट वाकर ने भी किया है।^६ यद्यपि विपरिहस्त ने इसके विपरीत लय को स्वयं काव्य

^१ आइ० ए० रिचर्ड्स का एण्ड अइसं व काउण्टेशंस ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० ७६

^२ विमसाट एण्ड बुक्स, जान को रेसम, एलेन टेट आदि

^३ सेलेक्टड एसेज, पृ० ५२

^४ ए ग्रामर ऑफ मोडिक्स, पृ० ४४७-६३

^५ प्रिंसिपल्स, पृ० १३७-३६

^६ प्रिंसिपल्स ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० १६५

क्षेत्रीय गुण माना है, फिर भी लय की आत्मनिष्ठता एवं वस्तुनिष्ठता के विवाद में पड़े बिना प्रस्तुत प्रसंग में, मानसिक प्रतिक्रिया में निहित लय की स्थिति को सुरक्षित रूप से स्वीकार किया जा सकता है। तात्पर्य यह कि सौन्दर्यानुभूति लयधर्मी होती है, जिसमें लय के समान ही अनेक विसंवादी तत्त्वों की परिणति एक सामरस्यपूर्ण 'राग' के संवाद में होती है। सामान्य लय के दो कार्य होते हैं : एक ओर यह ग्राहक पर सम्मोहन का प्रभाव डालकर उसे ग्रहणशील मनःस्थिति में ले आती है तो दूसरी ओर एक ऐसा 'चीखटा' प्रदान करती है, जिसके अंतर्गत संवेगों का उत्थान-पतन संभव होता है। लय—ताद संबंधी विसंवादी तत्त्वों के बीच ही नहीं, बल्कि विरोधी संवेगों, भावों और वृत्तियों को भी समरसता में संघटित करती है। सभवतः इसीलिए सौन्दर्यशास्त्रियों एवं समालोचकों ने लय के द्वारा सौन्दर्यानुभूति को स्पष्ट करने का प्रयास किया है और 'विरोधी संवेगों के बीच संतुलन' सिद्धान्त के संस्थापक डॉ० रिचर्ड्स ने अपनी मान्यता की पुष्टि के लिए लय की स्थिति को नितान्त आत्मनिष्ठ मान लिया।

निष्कर्ष

निष्कर्ष यह कि पाश्चात्य काव्यचिंतन एवं सौन्दर्यशास्त्र के अंतर्गत सौन्दर्यानुभूति की प्रक्रिया में निर्व्यक्तिकता, मानसिक अंतराल, समानुभूति एवं विरोधों का सामंजस्य आदि पक्ष होते हैं। सौन्दर्यानुभूति के ये विविध पक्ष परस्पर-विरोधी नहीं, बल्कि परस्पर-पूरक हैं। पाठक काव्यकृति के साथ समानुभूति स्थापित करते हुए भी मानसिक अंतराल बनाए रखता है और इस प्रकार अपने चित्त की अनेक विरोधी वृत्तियों का परिहार करके एक प्रकार की निर्व्यक्तिकता का अनुभव करता है।

काव्यानुभूति की प्रक्रिया

संप्रेषण और ग्रहण की प्रक्रिया काव्यशास्त्र की उन प्रमुख समस्याओं में से है, जिस पर संस्कृत काव्यशास्त्र के समान ही पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में भी सबसे अधिक विचार किया गया है। वस्तुतः संप्रेषण और ग्रहण एक ही प्रक्रिया के दो पक्ष हैं। कवि अपने अनुभव को पाठक तक संप्रेषित करता है और पाठक उस अनुभव को अपनी क्षमता के अनुसार ग्रहण करने का प्रयास करता है। सामान्य स्थिति में संप्रेषण और ग्रहण के मध्य किसी प्रकार के व्यवधान या अन्तराल की आशंका के लिए स्थान नहीं है। यह तथ्य है कि महान काव्यकृतियाँ व्यापक स्तर पर गृहीत होती हैं, उदाहरण के लिए 'रामचरित-मानस' के विषय में यह प्रसिद्ध है कि उसमें आवाल-वृद्ध सभी रस लेते हैं और उसका प्रवेश महलों से लेकर झोंपड़ी तक है। कालजयी कृतियों की विशेषता ही यह मानी जाती है कि वे देश-काल की सीमाओं को पार कर मानव-मन को स्पर्श करने में समर्थ होती हैं। किन्तु इसके विपरीत दूसरी ओर यह भी तथ्य है कि अनेक महान कलाकृतियाँ यथोचित रूप में पाठकों तक नहीं पहुँच पाई : या तो स्वयं रचनाकार उन्हें पाठकों तक संप्रेषित करने में किसी कारण से सफल नहीं हो सके, या फिर पाठक ही उन्हें पूर्णतः ग्रहण करने में असमर्थ रहे। इस प्रकार संप्रेषण और ग्रहण के बीच एक अल्पकालिक व्यवधान बना रहा, जो कुछ काल पश्चात् अपसृत हुआ और पुनः वही अगृहीत कृतियाँ आस्वादक्षम मान ली गईं। इतिहास में संप्रेषण और ग्रहण की इन दोनों ही स्थितियों के अनेक उदाहरण

उपलब्ध हैं। ऐसी स्थिति में संप्रेषण और ग्रहण की एक जटिल समस्या के रूप में स्वीकार करना असम्भव न होगा। यदि महान कलाकृतियाँ व्यापक स्तर पर गृहीत होती हैं तो प्रश्न है कि क्या? यदि उनके ग्रहण में कोई अल्पकालिक बाधा आती है और पुनः वे विनम्रित रूप में गृहीत होती हैं तब भी प्रश्न उठता है कि क्यों? दोनों ही स्थितियों में आधारभूत प्रश्न एक ही है कि रचनाकार की अभिव्यक्ति ग्राहक की अनुभूति किस प्रकार बनती है?

कहने की आवश्यकता नहीं कि यह समस्या किसी एक देश या काल तक सीमित नहीं रही है। यह दूसरी बात है कि किसी काल में इस समस्या ने उग्र रूप धारण करने काव्यशास्त्रीय विवेचन में प्रमुखता प्राप्त कर ली हो, और किसी देश के विचारकों ने इस पर अधिग्रहण से विचार किया हो, किन्तु काव्यशास्त्र तथा सौन्दर्याशास्त्र की यह आधारभूत समस्या है, इस विषय में दो मत नहीं हो सकते।

उदाहरण के लिए संस्कृत काव्यशास्त्र के प्रस्थान-ग्रन्थ भरत मुनि कृत 'नाट्यशास्त्र' में प्रेरक के विषय में पूरा एक अध्याय है तो पाश्चात्य काव्यशास्त्र की आधारशिला अरस्तू-कृत 'काव्यशास्त्र' भी प्रासदी के दशक और पाठक की ओर से उदासीन नहीं है। यह अवश्य है कि दोनों ही ग्रन्थों में नाट्यस्वाद की प्रक्रिया को उतना विस्तार नहीं दिया गया है जितना उनके परवर्ती चिन्तन में दृष्टिगोचर होता है। यह भी एक अद्भुत संयोग ही है कि रसास्वाद की प्रक्रिया के विषय में यदि भरत मुनि केवल इतना सकेत देकर आगे बढ़ जाते हैं कि 'एभ्यश्च सामान्य-गुण-योगेन रसा निष्पद्यन्ते'।^१ अर्थात् इनके द्वारा सामान्य गुण योग से रस निष्पन्न होते हैं, तो अरस्तू भी 'विवेचन' (विचारमिरा) के बारे में इतना ही कहकर मौन हो जाते हैं कि "त्रास और करुणा के द्वारा इन सबों का समुचित विवेचन सम्भव होता है।"^२ अरस्तू का 'काव्यशास्त्र' खंडित अवस्था में प्राप्त होता है, इसलिए पाश्चात्य विचारकों का अनुमान है कि जो खंड अनुपलब्ध है, उसी में 'विवेचन' संबंधी विचार की संभावना है। भरत के 'नाट्यशास्त्र' के संबंध में यही बात निःसंदेह नहीं कही जा सकती है, किन्तु 'नाट्यशास्त्र' के मूल पाठ के सुरक्षित रह जाने के विषय में भारतीय यद्विद भी पूर्णतः आश्वस्त नहीं हैं। यदि इन पाठगत विवशताओं को एक ओर रखकर विचार करें तो एक समानता दोनों ग्रन्थों में स्पष्ट है कि रसास्वाद की प्रक्रिया के संबंध में संस्कृत और ग्रीक दोनों आचार्यों का विवेचन सांगत एवं सूत्रबद्ध है। स्पष्ट तथ्य यही है, कारण की व्याख्या जो भी की जाए।

आपस्तम्ब तो यही प्रतीत होता है कि उनके लिए यह कथन इतना स्पष्ट था कि उन्होंने इसके व्याख्या की आवश्यकता नहीं समझी। संभवतः तत्कालीन पाठकों के लिए 'सामान्य-गुण-योग' से रस-निष्पत्ति, तथा त्रास और करुणा से समुचित 'विवेचन' की प्रक्रिया इतनी जटिल नहीं रही होगी कि समझने के लिए आचार्यों को विस्तार करना पड़े। दूसरा कारण यह भी हो सकता है कि त्रास और पाठक इस सीमा तक एक ही सामाजिक भाव भूमि के साक्षीदार थे कि संप्रेषण और ग्रहण में किसी प्रकार के अंतराल की आवश्यकता ही

^१ नाट्यशास्त्र, पृ० ३४८

^२ "through pity and fear effecting the proper purgation (Katharsis) of these emotions (Poetics, Chap VI)

नहीं थी, इसलिए पाठक को रस-ग्रहण के लिए विस्तार से प्रशिक्षित करने की आवश्यकता ही नहीं रही होगी। संस्कृत के सदृश ग्रीक नाटक में भी कथानक लोकप्रचलित पुराणों से ग्रहीत होते थे तथा चरित्र भी लोक-प्रसिद्ध तथा प्रख्यात रहते थे और संभवतः अभिव्यंजित भाव भी लोकमानस के लिए पूर्व-परिचित ही रहे हों, इसलिए संप्रेषण-ग्रहण का प्रश्न सामान्य भूमि पर सहज भाव से सुलझ जाता था। जो ही, है ये सभी अनुमान ही। किन्तु इसके अतिरिक्त दूसरा कोई उपाय भी नहीं।

स्थिति यह है कि परवर्ती काल में मस्कृत काव्यशास्त्र में रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया के संबंध में 'संयोग' या 'सामान्य-गुण-योग' को लेकर जिस प्रकार विस्तृत ऊहापोह की परंपरा चल पड़ी, उसी प्रकार पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में भी त्रासदी के आस्वाद की प्रक्रिया के विषय में 'विरिचन' का विश्लेषण एक इतिहास बन गया। यदि इसके मूल में किसी सामाजिक आधार को स्वीकार नहीं करते तो भी इतना निश्चित है कि सैद्धान्तिक स्तर पर ही 'रस-निष्पत्ति' और 'विरिचन' की प्रक्रिया परवर्ती विचारकों के लिए उतनी सरल और सुस्पष्ट प्रतीत नहीं हुई। चिन्तन-क्रम में एक-एक कर अनेक प्रश्न उत्पन्न हुए और उनके समाधान के लिए दोनों ही विचार-परंपराओं में विभिन्न सिद्धान्तों की सृष्टि की गई। अन्तर् इतना ही है कि संस्कृत में जहाँ रस-निष्पत्ति की प्रक्रिया सबधी समस्त प्रश्नों का समाधान करने के लिए एक सर्वव्यापक सिद्धान्त 'साधारणीकरण' स्थिर हुआ, वहाँ पाश्चात्य चिन्तन में इसके समकक्ष कोई एक सिद्धान्त निर्मित नहीं हो सका। यही नहीं कि वहाँ प्रत्येक प्रश्न के लिए एक स्वतन्त्र सिद्धान्त प्रस्तुत किया गया, बल्कि चिन्तनगत समुचित तारतम्य एवं सामरस्य के अभाव में वहाँ एक ही प्रश्न के तुल्यबल वाले अनेक जीवित समाधान समानान्तर रूप से उपलब्ध हैं, जिनकी एकांगिता संस्कृत काव्यशास्त्र की सुगठित संकल्पना अथवा अवधारणा की तुलना में और भी स्पष्ट होती चलती है।

उदाहरण के लिए, किसी काव्यकृति के रसास्वाद में सामान्यतः निम्नलिखित प्रश्न मुख्य रूप से उठते हैं :

१. काव्यकृति जो एक कवि-पाठक-निरपेक्ष 'वस्तु' है, वह पाठक की अनुभूति—रसानुभूति कैसे बनती है ?

२. काव्यगत परकीय अनुभव पाठक का स्वकीय किस प्रकार होता है ?

३. काव्य का 'विशेष' किस प्रकार इतना 'सामान्य' हो जाता है कि अनेक पाठकों के लिए उसका आस्वाद संभव होता है ?

४. कवि, काव्य और पाठक के बीच किस प्रकार का संबन्ध घटित होने पर काव्यास्वाद संभव होता है ?

५. रसास्वाद के लिए काव्य और पाठक के बीच कितनी निकटता और दूरी अपेक्षित है ?

६. काव्य के समुचित ग्रहण के लिए पाठक को किस प्रकार के रूपान्तरण की प्रक्रिया से गुजरना पड़ता है ?

७. स्वयं पाठक के मानस में काव्य के रसास्वाद की प्रक्रिया किस प्रकार घटित होती है और उस प्रक्रिया के घटक क्या हैं ?

सभावित प्रश्न और भी हो सकते हैं, किन्तु भारतीय मनीषा की यह सामर्थ्य है कि

इन सभी प्रश्नों का समाधान केवल एक अवधारणा में उपन्यस्त है और वह है साधारणीकरण। वैसे यह अवधारणा इतनी व्यापक है कि इसकी सीमा में काव्य ग्रहण के अतिरिक्त काव्य मूल्य का व्यापार भी आ जाता है। किंतु इसके समक्ष यदि पाश्चात्य काव्य शास्त्र पर दृष्टिपात करें तो समानुभूति भागमिक अन्तराल निर्व्यक्तिता विरोधा का समुल्लस विरोध आदि अनेक सिद्धांत प्राप्त होंगे जो अलग-अलग उपयुक्त प्रश्नों में केवल एक या दो का ही समाधान प्रस्तुत करने का प्रयास करते हैं यही नहीं बल्कि ये सभी सिद्धांत मिलकर भी आस्वाद प्रक्रिया के मपूण पक्षों को समाहित करने में अपर्याप्त प्रतीत होते हैं। ऐसा नहीं है कि पाश्चात्य विचारक काव्य ग्रहण की प्रक्रिया में निहित प्रश्नों से पूणत अवगत नहीं हैं और न उहोंने समस्या को गहराई में जाकर अधिक-से-अधिक असुविधाजनक प्रश्नों को उठाकर उहे स्पष्टत विवेक्षण करने में ही किसी प्रकार के बौद्धिक आलस्य का सहारा लिया है। कभी है तो केवल उस सर्वव्यापी समजस अवधारणा की जो अपनी चिन्तन प्रणाली में सभी प्रश्नों को तकसगत रीति से समाविष्ट कर सके।

काव्य वस्तु का साधारणीकरण

'विशेष' का साधारणीकरण

साधारणीकरण और व्यक्ति वैचिष्यवाद शीघ्र निबन्ध में आचार्य शुक्ल ने लिखा है कि काव्य का विषय सदा विशेष होता है सामान्य नहीं वह व्यक्ति सामन माना है जानि नहीं। यह ज्ञान आधुनिक कला समीक्षा के क्षत्र में पूणतया स्थिर हो चुकी है।^१ आधुनिक कला समीक्षा में शूनज की तापय पाश्चात्य कला समीक्षा की आधुनिक प्रवृत्ति से है क्यकि इसी प्रमग में आग चलकर बिम्बों की चर्चा करते हुए उहोंने पाद टिप्पणी में जोचे ता मन उद्धृत किया है। जिम कथन की पुष्टि के लिए उहोंने जोचे को उद्धृत किया है वह यह है कि काव्य का काम है कल्पना में बिम्ब (इमेज) या मूर्त भावना उपस्थित करना बुद्धि के सामने कोई विचार (कन्सेप्ट) लाना नहीं। बिम्ब जब होगा तब विशय या व्यक्ति का होगा सामान्य या जानि का नहीं।^२ जैसा कि शूनज ने उभी निबन्ध में आगे चलकर स्वयं स्वीकार किया है विशय या व्यक्ति को काव्य का विषय मानन की प्रवृत्ति का उदय यूरोप में पुनरुत्थान-युग में हुआ और स्वच्छ-दत्तावानी (रोमांटिक) आन्दोलन से उते बल प्राप्त हुआ तथा अभिव्यजनावाद ने उसे न्यक्ति वैचिष्यवाद की चरम सीमा पर पहुँचा दिया। अग्रज की रोमाण्टिक कवि विलियम ब्लेक न बहने पहले घोषणा की कि सामान्यीकरण करने का अर्थ है जड होना। योग्यता का एकमात्र लक्षण है विशयीकरण। सामान्य ज्ञान वह ज्ञान है जो मूर्खों के पास होता है। आधुनिक युग के प्रभावशाली फ्रांसीसी विचारक बगसाँ ने जैसे ब्लेक की बात को और भी स्पष्ट करते हुए कहा कि कला का लक्ष्य मर्दव वह है जो व्यक्ति है। फलक पर कलाकार जो अंकित करता है वह कुछ ऐसा है जिसे उसने एक निश्चित स्थान पर एक निश्चित दिन एक निश्चित समय पर एक विशय रग में देखा है जिसे वह फिर कभी न देख सकया। कवि जो गाता है वह एक ऐसी विशय मन स्थिति है जो उसकी और केवल

^१ चिन्तामणि भाग १ पृ० २२८

^२ वही पृ० २२८

उसी की थी और जो फिर वापस नहीं आएगी। '.....' हैमलेट के चरित्र से अधिक अद्वितीय कोई चरित्र नहीं हो सकता। यद्यपि वह कुछ बातों में अन्य व्यक्तियों के अनुरूप हो सकता है, किन्तु यह वह कारण नहीं है जिससे वह हमें सबसे रुचिकर प्रतीत होता है।'^१

सामान्य तुलना से स्पष्ट हो जाएगा कि क्रोचे के 'विम्ब' का आधार जो 'विशेष' है, वह बर्गसाँ के 'चरित्र' में निहित 'व्यक्ति' से भिन्न नहीं है। यह संयोग की बात नहीं है कि दोनों ही विचारक 'प्रातिभज्ञान' (इन्ट्यूशन) को सर्वोपरि मानते थे। इसलिए देखना यह है कि काव्य अथवा कला के संप्रेषण की समस्या को ये विचारक किस प्रकार हल करते थे? क्रोचे के बारे में तो प्रसिद्ध ही है कि वे कला को संप्रेषण की वस्तु मानते ही नहीं थे। उनकी 'अभिव्यंजना' भी आन्तरिक ही थी। जो विचारक बाह्य अभिव्यंजना से भी उदासीन हो, उसके लिए संप्रेषण या ग्रहण का प्रश्न ही नहीं उठता। इस विषय में बर्गसाँ के किसी स्पष्ट कथन का पता हमें नहीं है; किन्तु जिस व्यक्तिवादी कला के आधार पर उन्होंने अपने सिद्धान्त का निर्माण किया है, उसके रचनाकार ग्राहकों से विच्छिन्नता का अनुभव करते हुए अवश्य पाए जाते हैं। एक बार काव्य-विषय को 'विशेष' या 'व्यक्ति-रूप' स्वीकार कर लेने के बाद किसी अन्य द्वारा उसके ग्रहण किए जाने की संभावना कम-से-कम सैद्धान्तिक स्तर पर तो समाप्त ही हो जाती है।

प्राचीन भारत में भी दर्शन के क्षेत्र में कुछ एक ऐसे चिन्तन-निकाय थे, जो शब्द का संकेत व्यक्ति में मानते थे। नव्य नैयायिकों का मत इसी प्रकार का था। उनके मत के अनुसार शब्द से साक्षात् बोध 'व्यक्ति' का ही होता है, 'जाति' का नहीं; जाति तो उपलक्षण मात्र है। बौद्धों का अन्यापोहवाद भी प्रकारान्तर से शब्द-संकेत के इसी मत का पोषण करता है। क्षणवादी बौद्ध किसी पदार्थ की क्षणिक सत्ता में ही विश्वास करने के कारण क्षण-स्थित पदार्थ को ही 'अर्थक्रियाकारित्व' से युक्त 'स्व-लक्षण' मानते थे। इस प्रकार उनके मत से 'जाति' के संकेत का तो प्रश्न ही नहीं उठता, उनका 'व्यक्ति' भी अभावाभाव की स्थिति का द्योतक होता था। परन्तु यह महत्त्वपूर्ण तथ्य है कि भारतीय काव्यशास्त्र नव्य-नैयायिकों और बौद्धों के चिन्तन से सर्वथा अप्रभावित रहा। पश्चिम में व्यक्तिवाद जिस प्रकार कला और काव्य-सिद्धान्त का आधार बना, भारत में उसके सर्वथा विपरीत काव्यशास्त्र तत्तुल्य सिद्धान्तों से युक्त था।

अभिनवगुप्त ने तो 'अभिनवभारती' में यहाँ तक कहा कि काव्य में व्यक्ति-विशेष का अनुकरण, अनुकीर्तन या अनुव्यवसाय असंभव है। उनके अनुसार 'कवि के लिए भी नियत व्यक्ति-विशेष के वर्णनीय होने पर अनौचित्य का परित्याग संभव न होने से काव्य ही नहीं बन सकता है।^२ किन्तु यदि कोई कवि इस प्रकार का अनुचित प्रयास करे भी तो द्रष्टा उससे उदासीन होने के कारण रसास्वाद नहीं कर सकेगा। स्वयं अभिनवगुप्त के शब्दों में : "इन सभी पक्षों में असाधारणता होने से उसके विषय में द्रष्टा का औदासीन्य होने के कारण रसास्वाद नहीं बन सकता है।"^३

^१ हेनरी बर्गसाँ, लाफ़्टर : एन एसे ऑन द मीनिंग ऑफ़ द कॉमिक, पृ० १६१-६२

^२ कवेषच नियतवर्णनीयनिश्चितत्वे काव्यस्यैवासपत्तेरनौचित्यावर्जनयोगात् ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३५

^३ सर्वेष्वेतेषु पक्षेष्वसाधारणतया द्रष्टुरौदासीन्ये रसास्थादायोगात् । वही, पृ० ३५

इस प्रकार स्पष्ट है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य का विषय कभी विशय या व्यक्ति का नहीं माना गया। इसीलिए काव्य के साधारणीकरण की समस्या का समाधान करने में संस्कृत काव्यशास्त्रियों को सद्भाषितक दृष्टि से किसी प्रकार की ऐसी कठिनाई का सामना नहीं करना पड़ा जैसी पाश्चात्य जालोचकों को हुई थी।

जाति या सामान्य का साधारणीकरण

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में जिस प्रकार व्यक्ति या विशय को काव्य का विषय मानने की एक विचार परंपरा है उसी प्रकार जाति या सामान्य को भी काव्य विषय मानने की दूसरी परंपरा विद्यमान रही है। स्वयं अरस्तू ने नास्तरी को 'जाति (स्पीसोज)' का अनुकरण कहा है। अरस्तू द्वारा प्रवर्तित यह सिद्धान्त भागे चलकर नव्य क्लासिकी समालोचकों के द्वारा सामान्य की अभिव्यक्ति के रूप में प्रचलित हुआ। नव्य-क्लासिकी समालोचकों की यह धारणा थी कि काव्य में जनरल या यूनिवर्सल अर्थात् सामान्य की अभिव्यक्ति होनी चाहिए। इस चिन्तन में जनरल शब्द अनेक अर्थों में प्रयुक्त होना था और जसा कि विमलाटे ने लिखा है अग्रणी आलोचना में जनरल शब्द के प्रचलित एवं सम्भावित अर्थों की संख्या नौ थी।^१ डॉ० जानसन ने शकसपियर के नाट्य चरित्रों की महत्ता का कारण बताते हुए स्पष्ट शब्दों में कहा है कि 'अन्य कवियों के चरित्र जहाँ प्रायः व्यक्ति मात्र हैं शकसपियर के चरित्र सामान्यतः जाति हैं।'^२

रस प्रवृत्ति के समानान्तर भारत में विचारकों की एक ऐसी परंपरा प्राप्त होती है जो शब्द का साक्षात् सकेत जाति में मानती थी। इन विचारकों में मीमांसक मुख्य थे। मीमांसकों के अनुसार शब्द का सकेत केवल जाति रूप ही है। युक्ति यह है कि जो व्यक्ति परस्पर भिन्नता है किन्तु उन सबका प्राणप्रद सामान्य धर्म गोचर जाति है। इसी प्रकार सत्य हिम दुग्ध आदि में जो शुक्ल गुण हैं वे परमायत भिन्न ही हैं किन्तु उन सबका निर्देश हम एक ही सामान्य शब्द शकत से करते हैं। अतएव गुणवाचक शब्द भी जातिवाचक ही है। ऐसा ही क्रियावाचक शब्दों के विषय में भी कहा जा सकता है। मीमांसकों ने सत्ता शब्द—यहाँ तक कि व्यक्तिवाचक सत्ताओं की भी अपने तक से जातिवाचक सिद्ध करके अन्ततः यह मन प्रतिष्ठित किया कि सभी शब्द जाति का ही बोध कराते हैं। निश्चय ही काव्यशास्त्र पर मीमांसकों का प्रभाव रहा है और उल्लेखनीय है कि मीमांसक शब्द का केवल एक शक्ति अभिधा को ही स्वीकार करते थे। संभवतः जाति को शब्द का साक्षात् सकेत स्वीकार करने के बाद एकमात्र वाच्यार्थ के अनिश्चित अर्थ कोई गति नहीं रहती। ऐसी स्थिति में सद्भाषितक दृष्टि से साधारणीकरण में कोई भी बाधा नहीं उठती। जब काव्य का विषय पहले ही से जाति या सामान्य है और वह सामान्य वाच्यार्थ है तो पाठक को उसे तत्काल ग्रहण करने में किसी प्रकार का आयास न होगा। इस भाव्यता के साथ यदि कोई कठिनाई है तो यह कि जिस काव्य का विषय नितांत सामान्य होगा वह

^१ लिटरेरी क्रिटिसिज्म ए शाब्द हिस्ट्री पृ० ३३१-३३

^२ In the...

often an individual

The Verbal Icon p 74)

‘काव्य’ न होगा। जिस प्रकार व्यक्ति-विशेष की अभिव्यक्ति में ‘काव्य’ की संभावना क्षीण हो जाती है, उसी प्रकार जाति-सामान्य की अभिव्यक्ति में भी। एक दृष्टि से ‘वैचित्र्य’ की सृष्टि होती है तो दूसरी दृष्टि से सपाट इतिवृत्तात्मकता की। इसीलिए भारतीय मीमांसक ‘जाति’ का संकेतग्रह मानते हुए लक्षणा से ‘व्यक्ति’ को भी जाति में आक्षिप्त मानने के लिए तत्पर दिखाई पड़ते हैं।

व्यक्ति-विशिष्ट जाति का साधारणीकरण

इसलिए संतुलित मत यही है कि काव्य का विषय ऐसे व्यक्ति या विशेष को माना जाए जो जाति के गुणों से युक्त होकर जाति या सामान्य का भी द्योतन करे। संस्कृत काव्यशास्त्र शब्द-मीमांसा की जिस दार्शनिक परंपरा पर आधारित था, वह व्याकरण-दर्शन था। व्याकरण-दर्शन शब्द का साक्षात् संकेत जात्याति अर्थात् जाति, गुण, क्रिया और यदृच्छा चारों को मानता था। इसी आधार पर मम्मट ने स्वीकार किया है कि ‘संकेतितश्चतुर्भेदो जात्यादिजातिरेव वा’^१ अर्थात् ‘संकेतित जात्यादि’ अथवा ‘जाति’ ही होता है, जिसके चार भेद होते हैं।

संस्कृत काव्यशास्त्र जिस व्याकरण-दर्शन पर प्रतिष्ठित था, उसके अनुसार शब्द का संकेत व्यक्ति में न होकर व्यक्ति की उपाधि में होता है। उपाधि का अर्थ है—व्यवच्छेदक धर्म। व्यक्ति में पाए जानेवाले धर्म दो प्रकार के होते हैं। कुछ धर्म व्यक्ति में मूलतः होते हैं, जिन्हें ‘वस्तुधर्म’ कह सकते हैं। कुछ धर्म हम उस व्यक्ति पर अपनी इच्छा के अनुसार आरोपित करते हैं, जिन्हें ‘यदृच्छासंनिवेशित’ कह सकते हैं। ‘वस्तुधर्म’ भी दो प्रकार के होते हैं, कुछ तो ‘साध्यमान’ होते हैं, जिन्हें सामान्य व्यवहार में ‘क्रिया’ कहते हैं, और कुछ ‘सिद्ध’ होते हैं, जिनमें से एक तो उस वस्तु का प्राणप्रद अर्थात् उसे व्यवहार की योग्यता देनेवाला होता है, जिसे ‘जाति’ कहते हैं और दूसरा व्यवहार योग्य व्यक्ति की कुछ विशेषता द्योतित करता है, जिसे ‘गुण’ कहते हैं। इस प्रकार ‘जाति’ का धर्म व्यक्ति को व्यवहार-योग्यता देता है तो ‘गुण’ का धर्म उस व्यक्ति की विशेषता प्रकट करता है। विशेष का अर्थ है—सजातीय से व्यावर्तक धर्म। जातिधर्म जिसका सिद्ध हो चुका है, ऐसे व्यक्ति का सजातीय से व्यावर्तन करनेवाला धर्म है—गुण। इसलिए वैयाकरणों के अनुसार जाति और व्यक्ति में अविनाभाव होने के कारण जाति से व्यक्ति का आक्षेप होता है। ‘शब्द-व्यापार-विचार’ में मम्मट ने इसी मत को स्वीकार किया है।^२

इस प्रकार जाति तथा व्यक्ति में अविनाभाव होने से जाति द्वारा व्यक्ति आक्षिप्त होता है। इसे मीमांसकों के अनुसार लक्षणारूप माना जाए अथवा वैयाकरणों के मत से अनुमान रूप, किसी प्रकार का मानने पर भी जाति को लौकिक व्यवहार में प्रकट होना है, तो व्यक्ति के माध्यम द्वारा ही प्रकट होना चाहिए। लौकिक व्यवहार भेद-प्रधान होता है, अतएव वहाँ व्यक्ति-भाव को प्राधान्य तथा जाति-भाव को गौणत्व प्राप्त होता है। किन्तु

^१ काव्यप्रकाश २।८

^२ व्यक्त्यविनाभावात्तु जात्या व्यक्तिः आक्षिप्यते।

काव्य में व्यक्ति भाव का प्राधान्य नहीं रहता। काव्य नाट्य आदि में राम एक व्यक्ति न होकर एक अवस्था का प्रतिपादक होता है। धीरोदात्ताद्यवस्थानां रामादि प्रतिपादक। अभिनवगुप्त का कथन है कि काव्यादि में बसल वाच्य अवस्था में गमादि की वृत्तान्त ही दिखाई देता है तथा आपातन वह विशिष्ट देशकालादि से सीमित भी माना जा सकता है किन्तु परमाद्यन वह व्यक्ति-मन्त्रद्वय व्यवहार अपेक्षित ही नहीं रहता। काव्य में इस व्यवहार का साधारणीभाव ही प्राप्त होता है। अनएव काध्यगत व्यवहार का प्रतीति रमिक में भी व्याप्त हो जाती है।^१ जाति का प्रकटीकरण व्यक्ति द्वारा न हुआ तो लौकिक व्यवहार मपत नहीं होता तथा व्यक्ति द्वारा जाति की अर्थान सामान्य की प्रताति न हुई तो काव्य-व्यवहार सम्पन्न नहीं होता। प्रत्येक स्थिति में व्यक्ति और जाति का अविनाभाव अवश्यभावी है।

संस्कृत काव्यशास्त्र में इस प्रकार काव्य विषय के रूप में व्यक्ति विशिष्ट जाति को स्वीकार करके सैद्धान्तिक स्तर पर साधारणीकरण की सभावना तथा आवश्यकता दोनों ही के लिए पथ प्रशस्त कर दिया। एक ओर व्यक्ति विशिष्ट जाति एकात्मिक रूप से एसा व्यक्ति विशेष नही है कि उसमें सामान्य हान की सभावना न हो दूसरी ओर वह ऐकान्तिक रूप से 'जाति नहीं है कि उसे सामान्य बनाने की आवश्यकता ही न रह जाए। समस्त इसा नश्य की ध्यान में रखकर आचार्य शुक्ल ने कहा कि भारतीय काव्य-दृष्टि भिन्न भिन्न विशेषों के भीतर से सामान्य के उद्घाटन की जोर बराबर रही है। किसी-न किसी सामान्य के प्रतिनिधि होकर ही विशेष हमारे यहाँ के काव्या में भाग रहे है।^२ अथवा उद्घाटन जैसे इस कथन को और भी स्पष्ट करते हुए कहा है कि व्यक्ति तो विशेष ही रहता है पर उसमें प्रतिष्ठा एम सामान्य धर्म का रहती है जिसके साक्षात्कार से सब धोनाओ या पाठकों के मन में एक ही भाव का उदय थोड़ा या बहुत होता है। तात्पर्य यह कि आत्मस्मरण रूप में प्रतिष्ठित व्यक्ति समान प्रभाववाले कुछ धर्मों की प्रतिष्ठा के कारण सबके भावों का आत्मस्मरण हो जाता है।^३

तात्पर्य यह कि संस्कृत काव्यशास्त्र में अनुसार साधारणीकरण की सभावना स्वयं काव्य के विषय में ही होती है। पाठक काव्य को ग्रहण करने में इसलिए समर्थ होता है कि काव्य की वस्तु विशेष सामान्य गुणा से युक्त होती है।

काव्य वस्तु के विशेष से सामान्यता के निक्षेप के लिए संस्कृत आचार्यों ने एक विधान ग्रहण भी किया था कि काव्य-नाट्य में वर्तमान स्थित व्यक्तियों का चित्रण न किया जाए क्योंकि वर्तमान में स्थित व्यक्ति स्वालक्षण्य के कारण अंधविश्वाकारित्व में समर्थ होने हैं। रामादि पुराकालीन प्रसिद्ध चरित्र पाठक एवं श्रुता को इसलिए साधारणवत् ग्राह्य होने हैं कि वे वर्तमान नहीं हैं इसलिए वे अंधविश्वाकारित्व में समर्थ भी नहीं हैं। त्रिमादादि के साधारणीभाव के लिए अभिनवगुप्त ने उपयुक्त युक्ति प्रस्तुत

^१ ध्वयासोकलोचन पृ० १६८

^२ चिन्तामणि भाग १ पृ० २३८

^३ यही पृ० २३०

की है।^१ इस विषय के स्पष्टीकरण के लिए नोली की अतिरिक्त टिप्पणी भी उल्लेखनीय है।^२

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में भी संस्कृत काव्यशास्त्रीय व्यक्ति-विशिष्ट जाति के समकक्ष काव्य-विषय के संतुलित स्वरूप को निर्धारित करने का प्रयास किया गया है। विमसाट ने एक निबन्ध^३ में दिखलाया है कि व्यक्तिवादी और जातिवादी दो एकात्मों के बीच 'मूर्त सार्वभौम' अथवा 'विशिष्ट सामान्य' (कान्क्रीट यूनिवर्सल) की धारणा का क्रमिक विकास पाश्चात्य चिन्तन में भी होता रहा है। वैसे काव्य में 'विशेष' को महत्त्व देनेवाले भी उसी प्रकार 'सामान्य' के अस्तित्व को कुछ-न-कुछ स्वीकार करते थे, जिस प्रकार 'सामान्य' को महत्त्व देनेवाले 'विशेष' के अस्तित्व को; किन्तु मुख्य प्रश्न था—दोनों को एक निश्चित सिद्धान्त के अन्तर्गत समंजस और संतुलित रूप में संगठित करने का। इसी दृष्टि से विमसाट ने 'मूर्त सार्वभौम' की अवधारणा प्रस्तुत की है, जो स्वयं विमसाट के अनुसार उतनी नवीन नहीं है, जितनी एम्पसन, एलेन टेट, रिचर्ड ब्लैकमर और क्लॉन्थ ब्रुक्स के नवीनतम काव्यात्मक विश्लेषणों में पहले ही से अन्तर्निहित है। यदि कोई काव्य-कृति अन्य प्रकार की कृतियों की तुलना में सीधे-सादे अर्थ में अधिक विशेष अथवा अधिक सार्वभौम नहीं होती तो संभावना यही है कि वह ऐसा विशेष अथवा ऐसा अर्थ-संकर है, जिसका संबंध सार्वभौमों के संसार से विशेष प्रकार का होता है। इस प्रसंग में विमसाट ने अप्रत्याशित रूप से रस्किन की 'माडर्न पेण्टर्स' नामक पुस्तक से एक उद्धरण दिया है जिसमें रेनॉल्ड्स के 'आइडलर्स' की आलोचना करते हुए रस्किन कहते हैं कि : "कविता इतिहास से इसलिए भिन्न नहीं है कि उसमें व्यौरों का अभाव होता है अथवा कुछ और व्यौरे अतिरिक्त रूप से जोड़ लिए जाते हैं। या तो स्वयं उन व्यौरों की प्रकृति में ही कुछ ऐसा होता है अथवा उनके प्रयोग की पद्धति ही ऐसी होती है, जिनके कारण उन्हें काव्यात्मक शक्ति प्राप्त हो जाती है।" इस कथन की व्याख्या करते हुए विमसाट कहते हैं कि : "व्यौरों का काव्य-गुण उसमें नहीं होता जो वे

^१ एतादृशं ते रामाद्यो न कदाचन प्रमाणपथमवार्यन्ते यदाऽऽयमेन वर्णयन्ते । तदा तद्विशेष-बुद्धिः यद्यपि रामायणप्रायादेकस्मान्मदावाक्याद्बुल्लसति; तथापि वर्तमानतयैव विशेषाणां सम्भाव्यमानार्थक्रियासामर्थ्यात्मकसालक्षण्यपर्यवसानात् । न च तेषां वर्तमानतेत्युपगता तावद्विशेषबुद्धिः । काव्येष्वपि हृदयमेव तावत्साधारणीभावो विभावादीनां जाता ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३५-३६

^२ The perception of the particular names and shapes of Rama, etc. (therefore of their qualifications of time, space etc.) does not involve that they cannot be perceived in a generalised form, a personality, etc., inserts itself into our practical life (develops, so to say, this casual efficiency) only when it is contemporary with us, i.e., connected with the present and therefore with the practical interests, etc., of our own Ego. When these personalities are not contemporary they cannot develop their natural casual efficiency. In the aesthetic perception, they are independent from the concepts both of reality and non-reality and are thus perceived as 'generalised'. In this sense their particularity (विशेष) is not contrasting with the concept of generality.

The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta, p. 111.

^३ 'The Concrete Universal', PMLA LXII, March 1947. Later included in his book "The Verbal Icon". pp. 68-83.

प्रयत्न वाक्यात्मक रूप में कहते हैं बल्कि उस क्रम व्यवस्था में होना है जिसके द्वारा वह प्रच्छन्न प्रशंसित करते हैं।^१

मूल सावभौम' के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए विमसाट ने आग अंग्रेजी कवि बन जानसन का यह उद्धरण दिया है 'कोई कृति दो प्रकार से विचारणीय होती है या तो वह कवन पृथक हान के कारण स्वनिष्ठ होती है या फिर अनेक अंगों के द्वारा निर्मित हान के कारण जैम-जैस व अंग परस्पर मशिलपट और विवक्षित होते जाते हैं वह एक' होने की जार उन्मुख होती है।^२ व्योरा का यह जटिल विद्याम हा किसी काव्यकृति को सर्वोच्च मात्रा में 'विशिष्ट' बनाना है और इस विशिष्टता का ही दूसरा नाम 'मूल सावभौम' है।

नाटक प्रबंधनाम्य तथा उप-यास में मूल सावभौम का रूप जटिल चरित्रों के रूप में पाया जाता है जिन ई० एम० फ्रास्टर ने 'राउण्ड कैरेक्टर' की संज्ञा प्रदान की है। मर्याद चरित्र की तुलना में जटिल चरित्र इसलिए सावभौम नहीं होता कि उसमें सभ्यता की दृष्टि में अधिकाधिक विक्षयताएँ होती हैं बल्कि जटिल चरित्र में परस्पर विरोधी विक्षयताओं का विक्षय प्रकार से सम्मेलन होता है। उदाहरण के लिए फ्रांसटाक कायरता व्यभिचार आदि अनेक दुर्बलताओं से युक्त होत हुए जिस प्रकार की याम सजाता का परिचय देता है वह उसकी दुर्बलताओं को भी एक विक्षय प्रकार का रंग दे देती है और अन्ततः वह एक अत्यन्त जटिल चरित्र के रूप में हमारे सामने आता है। विमसाट के मूल सावभौम' का दूसरा रूप है 'मेटाफ़र या रूपक' जो समकालीन पाश्चात्य काव्य समीक्षा की सर्वाधिक चर्चित और प्रधान अवधारणा है। या तो भाषा मात्र रूपकधर्मी नहीं जानी है किन्तु काव्य में रूपक का विक्षय प्रयोग होता है। रूपक प्रकृत्या एक मिश्रित एवं जटिल पदार्थ है जो आमतौर पर दो पदार्थों के सादृश्य का मन्त देत हुए अधिक साधारण तृतीय पदार्थ को व्यञ्जना करता है। इसका आधार अस्तु द्वारा निर्मित मिश्रता में एकरा का मिश्रण है। इसी की व्याख्या करते हुए कोलरिज ने कहा है कि 'कोई कृति उसी मात्रा में समृद्धि हाती है जिस मात्रा में वह विविध अंगों को एकता प्रदान करती है।^३ स्पष्ट ही यह विक्षयता रूपक में पाई जाती है। विमसाट ने इसी दृष्टि से काव्य में रूपक की प्रशंसा की है।^४

इस प्रकार 'जटिल चरित्र तथा रूपक' के उदाहरणों से विमसाट ने मूल सावभौम' की अवधारणा का स्वरूप स्पष्ट किया है। काव्यनिष्ठ मूल सावभौम अपन जटिल

^१ The poetic character of details consists not in what they say directly and explicitly but in what by their arrangement they show implicitly.

The Verbal Icon p 77

^२ One is considerable two ways either as it is only separate and by itself or as being composed of many parts it begins to be one as those parts grow or are wrought together.

(Quoted by Wimsatt in *The Verbal Icon* p 77)

^३ A work of art is rich in proportion to the variety of parts which it holds in unity. *Ibid* p 81

^४ Metaphor combines the element of necessity or universality (the prime poetic quality which Aristotle noticed) with that other element of concreteness or specificity which was implicit in Aristotle's requirement of mimetic object. It is only in metaphor, and hence it is *par*

संघटनात्मक विन्यास के कारण विशिष्ट होते हुए भी पाठक के मस्तिष्क में अर्थ-वृत्तों की परंपरा की सृष्टि करता है जो उसकी व्यापकता और सार्वभौमिकता का सूचक है। जैसे किसी जलाशय में फेंकी हुई कंकड़ी क्रमशः वृत्तों की परंपरा निर्मित करती है, उसी प्रकार काव्य-कृति भी पाठक के मस्तिष्क में अर्थ-वल्लय का निर्माण करती है।^१ यह कलाकृति की विशिष्टता के साथ ही सार्वभौमिकता का भी द्योतक है।

विशेष चरित्र में निहित सार्वभौम के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए पाश्चात्य साहित्य-समीक्षा में 'टाइप' के सिद्धान्त की स्थापना की गई है। हंगरी के प्रसिद्ध मार्क्सवादी आलोचक जार्ज लूकाच ने यथार्थवाद के संदर्भ में 'टाइप' सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए लिखा है कि : "यथार्थवाद इस तथ्य का प्रत्यभिज्ञान है कि साहित्यिक कृति, जैसा कि कुछ प्रकृतवादी समझते हैं, न तो निर्जीव औसत पर निर्भर है और न ऐसे व्यक्ति-सिद्धान्त पर जो अपने 'स्व' को शून्य में विलीन कर दे। यथार्थवादी साहित्य का मूल निकप और विचार-श्रेणी 'टाइप' है : एक ऐसा अनूठा संश्लेषण जो चरित्रों और स्थितियों, दोनों ही क्षेत्रों में सामान्य और विशेष को आवयविक रूप से संयोजित करता है। 'टाइप' को जो 'टाइप' बनाता है, वह उसका औसत गुण नहीं है, और न उसकी केवल व्यक्ति-सत्ता ही है, भले ही उसकी संकल्पना कितने ही गहरे स्तर पर क्यों न की गई हो। उसे 'टाइप' बनाने वाला तत्त्व वह है, जो उसमें मानवीय तथा सामाजिक दृष्टि से महत्त्वपूर्ण उन समस्त विभावक पदार्थों को उनके विकास के सर्वोच्च रूप में प्रस्तुत करता है और फिर उनमें निहित संभावनाओं को अन्ततः उद्घाटित करता है; इस प्रकार वे युगों और मनुष्यों के शिखरों और सीमाओं को मूर्तिमान करते हुए अपने चरम रूप में अभिव्यक्त होते हैं।"^२

excellence in poetry, that we encounter the most radically and relevantly fused union of the detail and the universal idea Metaphor is the universal amber for the preservation and enhancement of the scraps and trifles of historic fact..... Metaphors are poetry's permanent and necessary conclusions drawn from variable and contingent premises. Other universals are abstract and to that extent a priori, even tautological. (A rose is a rose.....) Metaphor is a substantive—or a mock—substantive universal. Literary Criticism : A Short History, pp. 749-50.

^१ A good story poem is like a stone thrown into a pond, into our minds, whenever widening concentric circles of meanings go out—and this because of structure of story. *The Verbal Icon*, p. 81.

^२ Realism is the recognition of the fact that a work of literature can rest neither on a lifeless average, as the naturalists suppose, nor as an individual principle which dissolves its *own* self into nothingness. The central category and criterion of realist literature is the type, a particular synthesis which originally binds together the general and particular both in characters and situations. What makes a type a type, is not its average quality, not its mere individual being, however profoundly conceived, what makes it a type is that in it all the humanly and socially essential determinants are present on their highest level of development, in the ultimate unfolding of the possibilities latent in them in extreme presentation of their extremes, rendering concrete the peaks and limits of men and epochs. *Studies in European Realism*, Tr. Edith Bone, p. 6.

जार्ज लूकास का टाइप एव ओर निर्जीव औसत' स भिन्न है तो दूसरी ओर एकांत व्यक्ति से, वह विशेष और सामान्य का अनूठा मशवेपण है, वह केवल प्रस्तुत वतमान ही नहीं बल्कि समस्त मातृवीय एव सामाजिक सभावनाओं में युक्त है। उनका टाइप' सपूर्ण परिस्थितियाँ क समझ में परिभाषित होनवाला सपूर्ण मानव है। इस प्रकार एक ओर वह परिस्थिति और मानव क द्विद्वैतमक मवष का प्रतीक है तो दूसरी ओर सामान्य और विशेष क द्विद्वैतमक मशवेपण की परिणति है। ऐना टाइप यदि काव्य का विषय होना है तो पाठकों क लिए उमका साधारणीकरण निश्चित है। तात्पर्य यह कि किसी काव्य कृति क मशवेपण एव ग्रहण के लिए स्वयं काव्य विषय में ही 'साधारण्य' की सभावनाओं का विद्यमान होना आवश्यक है।

पाश्चात्य साहित्य म आधुनिक युग के 'बिम्बवादी' कवियों ने भी 'बिम्ब' की ऐसी ही मकल्पना की थी जा वस्तुगत दृष्टि से विशेष होने हुए भी अर्थ की दृष्टि से सामान्य को व्यञ्जित करने की क्षमता रखता है। एजरा पाउण्ड ने जिन चीनी 'भाव चित्रा' (आइडियोग्राम) के आधार पर बिम्ब सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की थी, वह रूप और भाव के इसी विशेष-सामान्य का मशवेपण भाव चित्र है।^१ इसलिए व्यवहार में 'बिम्बवादी' कविताएँ अपने व्यक्ति-वैकल्य के कारण भले ही असंग्रह्य रही हों किन्तु उनमें निहित काव्य सिद्धान्त सामान्यगर्भी विषय का प्रतिष्ठापक था, इसलिए सिद्धान्त 'बिम्ब' में ग्रहण की ममस्त सभावनाएँ विद्यमान थी।

काव्यगत भावों का साधारणीकरण

काव्य विषय के अलग-अलग व्यक्तियाँ एव वस्तुओं के अनिश्चित सवेग आदि भी समाविष्ट हैं अन्तर इतना ही है कि काव्य में सवेगों की सीधे अभिव्यक्ति सभव नहीं है इसलिए मूल व्यक्तियों और वस्तुओं के माध्यम से ही सवेगों को संग्रह्य बनाया जाता है। इसीकी मसृजन काव्यशास्त्र म इस प्रकार कहा गया है कि भाव काव्य म कभी स्वशब्दवाच्य नहीं होना, इसलिए स्वशब्दवाच्य आलम्बन आदि विभागा के द्वारा ही भावों की व्यञ्जना की जाती है। प्रश्न यह है कि काव्यगत विभावा के समान भावों म भी साधारण्य की सभावना किस रूप म विद्यमान होती है? क्या विभावा के समान भाव भी विशेष और सामान्य के संश्लेष रूप होने हैं?

मसृजन काव्यशास्त्र में भाव के अन्तगत स्थायी सचारी एव सात्त्विक तीन प्रकार के भावों की गणना की जाती है। कुछ विद्वानों के अनुसार भावों का यह वर्गीकरण संगीत शास्त्रीय स्थायी और 'अन्तरा' क आधार पर किया गया है। यदि यह व्याख्या सही है तो अर्थ भावों के साथ स्थायी का वही सवध है जो विशेषों के साथ सामान्य का होता है। जिस प्रकार काव्यगत चरित्रा और बिम्बों म अनेक छोटे छोटे व्यौरों के बीच एक सामान्य तत्त्व अन्तर्निहित रहता है उन्ही प्रकार काव्यगत भावों में भी अनेक सचारियों के मध्य एक स्थायी की सत्ता स्वीकार की जा सकती है। इस प्रकार स्थायी भाव प्रकृत्या 'सामान्य' ही होते हैं। सामान्य होने क कारण ही स्थायी भावों के साधारणीकरण की ममस्त सभावना

^१ एजरा पाउण्ड द चायनीज रिटन कैरेक्टर एव ए मोडियम फॉर पोएट्री, न्यूयॉर्क, १९१६

उनकी प्रकृति में ही विद्यमान है। संभवतः इसीलिए साधारणीकरण के संदर्भ में स्थायी भावों का उल्लेख नहीं किया जाता। सस्कृत के आचार्य जब 'विभावादि' के साधारणीकरण की चर्चा करते हैं तो 'आदि' के अन्तर्गत विभाव के अतिरिक्त अनुभाव और संचारी भाव ही आते हैं। 'विभावादि' में 'आदि' का तात्पर्य क्या है इस पर स्पष्ट रूप से न तो भट्टनायक ने ही कुछ कहा है, न अभिनवगुप्त ने ही; किन्तु भरत मुनि के सूत्र 'विभावानुभावव्यभिचारि-संयोगाद्रसनिष्पत्तिः' के आलोक में विद्वानों ने 'विभावादि' का अर्थ विभाव, अनुभाव और व्यभिचारी भाव ही लगाया है, जो सर्वथा समीचीन प्रतीत होता है।^१ साधारणीकरण के लिए किसी विषय का कुछ-न-कुछ असाधारण होना आवश्यक है क्योंकि साधारणीकरण का अर्थ ही है—असाधारण का साधारण होना। इस दृष्टि से विभाव, अनुभाव एवं व्यभिचारी भाव ही असाधारण अथवा विशेष से संवलित होते हैं, इसलिए असाधारणता को साधारण रूप देने का प्रश्न केवल उन्हीं के संदर्भ में उठता है। काव्यशास्त्र में जिन्हें स्थायी भाव की सजा दी गई है, वे पहले ही से 'साधारण' हैं, इसलिए उन्हें साधारणीकृत करने का प्रश्न ही नहीं उठता।

स्थायी और संचारी भावों की अपनी-अपनी प्रकृति तथा उनके पारस्परिक संबन्ध पर प्रकाश डालते हुए अभिनवगुप्त कहते हैं कि: "स्थायी भाव इतने ही (अर्थात् नौ ही) होते हैं; क्योंकि उत्पन्न हुआ प्राणी इतनी ही वासनाओं से युक्त उत्पन्न होता है।.....इन चित्त-वृत्तियों के संस्कारों से रहित कोई भी प्राणी नहीं होता है। केवल किसी प्राणी की कोई चित्तवृत्ति अधिक होती है और किसी की कुछ कम होती है; किसी की उचित विषय में नियंत्रित होती है और किसी की इसके विपरीत।.....और ये जो ग्लानि, शंका आदि रूप विशेष प्रकार की व्यभिचारिभावात्मक या अस्थायी चित्तवृत्तियाँ हैं, वे अपने योग्य विभावादि के अभाव में जन्म के भीतर भी सदा विद्यमान नहीं होती। कारणों के द्वारा जिसमें कुछ समय के लिए ये होती भी हैं तो उसमें भी कारणों के दूर हो जाने पर नष्ट हो जाती है। यह नहीं होता कि ये संस्कार-रूप से शेष बनी रह जाँएँ। इनके विपरीत उत्साह आदि स्थायी भाव अपने आवश्यक कार्य को समाप्त कर चुकने से विलीनप्राय हो जाने पर भी संस्कार रूप से अवश्य विद्यमान रहते हैं क्योंकि अन्य कार्यों के विषय में उत्साह आदि की समाप्ति तो नहीं होती है।.....इसलिए स्थायी भाव-रूप चित्तवृत्ति के सूत्र में बंधे हुए ही ये व्यभिचारी भाव उदय-अस्त रूप अनेक विचित्रताओं से युक्त अपने स्वरूप को प्राप्त कर लाल-नीले आदि डोरो में पिरोये हुए अलग-अलग रूप से पाए जाने के कारण, सहस्रों भेद संभव होने से, स्फटिक, काँच, अभ्रक, पद्मराग, मरकत और महानील आदि मणियों के दानों के समान उस स्थायी भाव-रूप सूत्र में अपने विचित्र संस्कारों का समावेश न कराते हुए भी, उस सूत्र के द्वारा किए जानेवाले अनेक उपकारों को धारण करके स्वयं अपने को और विचित्र अर्थ वाले उस स्थायी सूत्र को भी नाना रूप में प्रकट करते हुए और बीच-बीच में कहीं-कहीं उस शुद्ध स्थायी सूत्र को भी प्रकाशित होने का अवसर प्रदान करते हुए भी

^१ प्रेमस्वरूप गुप्त : रसगंगाधर का शास्त्रीय अध्ययन, पृष्ठ १५३-५४

आगे-पीछे के व्यभिचारी भाव स्व रसों को छाया से मिश्रित रूप दिखाने हुए प्रतीत होते हैं।^१

इस प्रकार अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित स्थायी भाव प्रकृत्या भावभोग होने के कारण साधारण्य की समावृत्ति में पुनः होते हैं।

यदि भाव का अर्थ 'कवेरतर्गतं भावम्' लिया जाए तो यह प्रश्न अवश्य उठता है कि न्ययि विशेष में कवि को जो विशेष प्रकार के 'भाव' का अनुभव होता है, वह पाठक के लिए किस प्रकार ग्राह्य होता है? अभिनवगुप्त के अनुसार कवि का अन्तर्गत भाव चिन्तित रूप होते हुए भी कवि का व्यक्तिगत मनोविकार नहीं होता। 'शोक श्लोक-व्यमागत' की व्याख्या करत हुए 'ध्व-यालोरलोचन' स अभिनवगुप्त कहते हैं कि 'न तु मुने शोक इति मन्तव्यम्।'^२ अर्थात् श्लोक-रूप में परिणत होनवाला यह शोक मुनि का व्यक्तिगत मनोविकार नहीं है। इसी बात को और भी स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने अग्रिम कहा है कि कवि का अन्तर्गत भाव लौकिक विषयों से उत्पन्न हुआ नहीं होता, बल्कि अनादि प्राकृतन-संस्कार रूप तथा प्रतिमानमय अथवा प्रतिभा से प्रकाशमान काव्याधि है।^३ स्पष्ट है कि कवि का यह भाव यदि उसका व्यक्तिगत मनोविकार नहीं, बल्कि प्रतिभा से प्रकाशित काव्योपम 'भाव' है तो उसकी मत्ता निर्व्ययिक एव वस्तुनिष्ठ हो जाती है और इस प्रकार वह कवि का अन्तर्गत भाव होने हुए भी सामान्य पाठक के लिए ग्राह्य हो जाता है।

संस्कृत काव्यशास्त्र की भाव मन्थनी इस वस्तुनिष्ठ परिचरूपना के सदृश पाश्चात्य समीक्षा में तत्संबन्धी विचार सुनभ होते हैं। काव्य में निर्व्ययिकता के प्रबल समर्थक टी० एम० इलियट ने बार-बार बल देकर यह बात कही है कि काव्य कवि के व्यक्तिगत सबेगो या मनोविकारों की अभिव्यक्ति नहीं, बल्कि उनसे पलायन है। एक निबन्ध में मिडिल्टन नामक लेखक की प्रशंसा करते हुए इलियट कहते हैं कि मिडिल्टन में 'मानव-प्रवृत्ति का बही

^१ स्थायित्वं चंतावतामेव । जात एव हि जगदुरिपनीभिः सविद्धिभिः परीतो भवति । न हि एतच्चित्तवृत्तिवाच्यमाशुभ्य प्राणो भवति । केवल कस्यचित्काचिदधिकं चित्तवृत्ति काचिदूना । कस्यचिद्वृत्तित्विययनियन्तः, कस्यचिदयथा । ये पुनरमी रसानिशाका-प्रभृन्मयश्चलवृत्तिविशेषास्ते समुचितविभावाभावाञ्ज समध्येऽपि न भवन्त्येव । यस्यापि भवति विभावलातस्यापि हेतुप्रसये क्षीयमाणा संस्कारशोयता तावत् नावश्यमनुब्रजन्ति । उस्ताहादयस्तु सम्पादितस्वकतं व्यतया प्रतीनकत्वा अपि संस्कार-शोयता नातिवर्तते । कतं ध्यान्तरवियययोस्तादृदिरस्येच्छनात् । तस्मात् स्थायित्व-चित्तवृत्तिद्वयसूत्रा एवामी व्यभिचारिण स्वात्मानमुदयास्तमयवैचित्र्यगतसहस्रवर्णानां प्रतिबन्धमना रथतनीवादिमूत्रस्फूर्तविरसभाकोपसम्भनसम्भविताभगीसहस्रगभस्फटिक-काव्य अक्षर-पद्याराग मरकत-महानीलादिमयगोलकबन तरिमन् सूत्रे स्वसंस्कारवैचित्र्यम-निवेशयतीऽपि तस्युत्कृष्टतमुपकारसदर्भ विभ्रत स्वयं च द्विचित्रायप्रथायिसुत्रं च विचित्र यतीऽनरान्तरा शुद्धमपि स्थायिसुत्रं प्रतिभासावकाशमुपनयतीऽपि पूर्वापरव्यभिचारि-रत्नच्छायातावलिमानमवयमानपत्तं प्रतिभासन्न इति ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८२-८३

^२ ध्व-यालोक, पृ० ८८

^३ कवे वर्णनानिपुणस्य य अन्तर्गत अनादि प्राकृतनसंस्कारप्रतिमानमय न तु लौकिक-विययज । अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३४५

निर्वैयक्तिक और निर्विकार पर्यवेक्षण पाया जाता है।^१ अन्यत्र फ्रांसीसी कवि पाल वैलेरी की 'ल सर्पेण्ट' नामक काव्य-पुस्तक की भूमिका में इलियट पुनः कहते हैं कि "महान कला निर्वैयक्तिक होती है, इस अर्थ में कि व्यक्तिगत संवेग और व्यक्तिगत अनुभव विस्तृत होकर एक प्रकार के निर्वैयक्तिक में पूर्णता प्राप्त करते हैं, इस अर्थ में नहीं कि व्यक्तिगत अनुभव तथा मनोविकार से वे विच्छिन्न हो जाते हैं।"^२

निश्चय ही काव्यगत भावों की यह निर्वैयक्तिकता 'साधारण्य' अथवा 'सामान्य' की सूचक है। पाश्चात्य साहित्य-चिन्तन में संस्कृत काव्यशास्त्र के समान 'स्थायी भाव' जैसी किसी शास्त्रीय संकल्पना का निर्माण तो नहीं हुआ, किन्तु आधुनिक सौन्दर्यशास्त्र में उस दिशा में प्रयास करने की प्रवृत्ति अवश्य दिखाई पड़ती है। सूजन लैंगर ने 'रिफ्लेक्शन्स ऑन आर्ट' (१९५८) नामक पुस्तक में जर्मन विचारक ओटो बाएन्श (Otto Baensch) का 'कला और अनुभूति' (आर्ट एण्ड फ्रीलिंग)^३ शीर्षक एक निबंध प्रकाशित किया है, जिसमें उक्त लेखक ने 'वस्तुगत अनुभूति' (आब्जेक्टिव फ्रीलिंग) की स्थापना की है। बाएन्श के अनुसार: "वस्तुगत अनुभूतियाँ हमसे पृथक् नितान्त वस्तुगत सत्ता रखती हैं और वे किसी भी चेतन प्राणी की आन्तरिक अवस्थाएँ नहीं होतीं। किन्तु ये वस्तुगत अनुभूतियाँ अपने-आप स्वतंत्र स्थिति में घटित नहीं होतीं। वे सदैव वस्तुओं में अन्तर्निहित और भूतिमान रहती हैं और उनसे किसी प्रकार अलग नहीं की जा सकतीं। वस्तुगत अनुभूतियाँ सदैव वस्तुओं के निर्भर अंग हैं।" जहाँ तक उन अनुभूतियों को ग्रहण करने का प्रश्न है, बाएन्श के अनुसार: "परोक्ष विधि के अतिरिक्त उन्हें ग्रहण करने का कोई दूसरा उपाय नहीं है। परोक्ष विधि का अर्थ है, उन्हें ऐसी घटनाओं से संबद्ध करना जो उन्हें अपने अन्दर सन्निविष्ट करने के साथ वहन करने में भी समर्थ हों, ताकि उन घटनाओं का स्मरण दिलाते हुए किसी को भी उन संवेगात्मक गुणों का अनुभव हो जाए।" इन वस्तुगत अनुभूतियों को सार्वभौम रूप में सुलभ करने के प्रश्न का उत्तर देते हुए उसी लेखक ने आगे यह कहा है कि: "उन्हें वहन करने में समर्थ वस्तुओं के निर्माण के माध्यम से ही उन्हें किसी की चेतना के लिए ग्राह्य बनाया जा सकता है: ये निर्मित वस्तुएँ ही वस्तुतः 'कलाकृतियाँ हैं'।"

बाएन्श की 'वस्तुगत अनुभूतियों' की परिकल्पना पर टिप्पणी करते हुए सूजन लैंगर ने कहा है कि: "ऐसी अनुभूति जो किसी जीवित प्राणी में न हो किन्तु जो इस विश्व की विषय-वस्तु के रूप में वर्तमान हो"..... वह निश्चय ही एक अनूठी खोज है; फिर भी यह उस विचार-परंपरा का सूत्रपात है जिससे कलात्मक अनुभूति की सार्वभौम प्रतीति की समस्या का समाधान संभव हो सका।"^४

दूसरी ओर क्रिस्टोफ़र कॉडवेल ने काव्य की संप्रेषणीयता की व्याख्या करने के लिए 'सामूहिक संवेग' (कलेक्टिव इमोशन) का सिद्धान्त प्रस्तुत किया है। उनके मत से: "कविता

१ सेलेक्टेट एसेज, पृ० १६७

२ प्रीफ़ेस टु 'ल सर्पेण्ट'

३ 'Kunst and Gefühl' Logos, Vol. XII (1923-24), pp. 1-28.

४ रिफ्लेक्शन्स ऑन आर्ट, भूमिका, पृ० १२

एक सामूहिक भाव की अभिव्यक्ति होने में सक्षम है।^१ सामूहिक भाव की व्याख्या करते हुए काइवेल न आगे कहा है कि ये भाव सामूहिक रूप में उत्पन्न होते हैं किंतु एकांत में भी अवशिष्ट रहते हैं यहाँ तक कि एक अवेला व्यक्ति भी कोई गीत गान हुए सामूहिक विम्बों के द्वारा अपने सवेग का उद्भव अनुभव करता है। कला का यह विरोधाभास है कि मनुष्य अपने साथियों से पतायन करके कला के ससार में विध्वंसित प्राप्त करते हुए भी मानवता के साथ और भी गहरे स्तर पर साहचर्य स्थापित करता है। एक बार प्रवणशील हो जाना के बाद काव्य कला का सामूहिक सवेग नितान्त वैयक्तिक और निजी मप्रपण का भी 'यापूत' करने में समर्थ होता है। इस प्रकार कला का ससार सामाजिक सवेग का समार है—शब्द और विम्ब सवजन के जीवन अनुभवों के परिणाम होते हैं और सवेगमक अनुपम भी मानवजनित निधि के रूप में उत्पन्न होते हैं और जैसे जैसे सामाजिक जीवन में जटिल विस्तार आता है इन सबका भी जटिलता बढ़ती जाती है।

इस प्रकार काइवेल ने सामूहिक सवेग की परिवर्तना के द्वारा काव्य में निहित एक ऐसे भाव की सत्ता की ओर सवेत करने का प्रयास किया है जो कवि के व्यक्तित्वगत सवेग से भिन्न तथा विशिष्ट है।

बाएण की वस्तुगत अनुभूति और काइवेल का सामूहिक सवेग प्रकारान्तर में काव्यगत भाव के उसी स्वरूप की व्याख्या करने के प्रयास हैं जिन्हें ससृष्ट काव्यशास्त्र में स्थायी भाव की मना दी गई है। स्थायी भावों की स्थापना के मूल में इस बात का प्रयास है कि उस भावामक तत्त्व का निर्देश किया जाए जो काव्य निबद्ध विशिष्ट अनुभूति की सवयायी या सामूहिक अनुभूति का आधार है। मानव मात्र में वामना या सस्कार रूप में कुछ ऐसे भाव निहित रहते हैं कि वह अनायाम ही विशय घटनाओं और परिस्थितियों के प्रति विशय प्रकार की भावात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करता है। परिस्थिति या घटना विशय के प्रति एक सामाज्य भावामक प्रतिक्रिया की अभिव्यक्ति मानव का विपयित गुण है या वस्तु का वस्तुगत गुण यह एक महत्त्वपूर्ण प्रथम है। स्पष्ट ही काइवेल और भारतीय विचारक इसे विसृष्टि रूप मानते हैं और बाएण वस्तुगत। सरसरी दृष्टि से बाएण की बात सवया अनर्गल प्रतीत हो सकती है क्योंकि अनुभूति या भाव चेतना का गुण है। परन्तु साथ ही उनकी बात या ही उडा देने की नहीं है क्योंकि यह भी सय है कि अनुभूति के अनुभव के लिए वस्तु तत्त्व अनिवाय है। अनुभवकर्ता के रहने या न रहने पर भी कला वस्तुओं में एक विशय प्रकार की अनुभूति उत्पन्न करने का गुण वतमान रहता है जबकि घटना या परिस्थिति के अभाव में मानव के चेतनायुक्त होते हुए भी भाव की उत्पत्ति नहीं होती। जितना सहृदय पाठक के लिए सवासन और सवेदनशील होना अनिवाय है उतना ही कलावस्तु के लिए भावोद्बुद्धि में सक्षम या ममथ होना। इसके अतिरिक्त सहृदय काव्य निबद्ध भाव की ही अनुभूति करना है आमस्थ स्वतंत्र या निरपक्ष भाव की नहीं। बाएण के सामने समरया यही थी कि इस विभाववद्ध भाव की व्याख्या व विस प्रकार करें। क्योंकि कला में विभाव के अभाव में (मले ही विभाव व्यजित हो) भाव की सत्ता नहीं होती अतः जिन समस्याओं की भारतीय मनोपिया ने विभाव और भाव के विभाजन से

^१ इत्युच्यते एषः रिपेसिटी पृ० २३

मुलझा लिया था, उसे उन्होंने 'वस्तुगत अनुभूति' कहकर विरोधाभास को जन्म दिया। भारतीय काव्यशास्त्र में इस विषय में कोई द्विधा नहीं थी कि काव्य में विभावित भाव रचयिता का व्यक्तिगत मनोविकार न होकर एक प्रकार की अलौकिक तथा अधिक तर्क-सम्मत शब्दावली में काव्यगत अनुभूति (पोएटिक इमोशन) होता है, जो कवि का प्रतिभा-नमय भाव होता है। अन्तर केवल इतना है कि इस काव्य-निबद्ध अनुभूति को उन्होंने भाव कहा और अनुभूति के आधार को विभाव और वाएन्श ने इसी विभावित भाव को 'वस्तुगत अनुभूति।' अन्तर इतना ही है कि जो अवधारणा संस्कृत काव्यशास्त्र में सर्वसम्मति से मान्य हो गई, वह पाश्चात्य काव्यशास्त्र में केवल कुछ विचारकों द्वारा प्रस्तुत व्यक्तिगत मान्यता-मान होकर रह गई। इसीलिए पाश्चात्य काव्यशास्त्र एवं सौन्दर्यशास्त्र में संवेगों के स्तर पर प्रेषणीयता की समस्या को सैद्धान्तिक दृष्टि से सुलझाने के लिए किसी सर्वमान्य अवधारणा का निर्माण अभी तक न हो सका।

साधारणीकरण और काव्यात्मक भाषा

काव्य के सम्यक संप्रेषण के लिए विभावादि में साधारण्य की क्षमता का होना ही पर्याप्त नहीं है, बल्कि विभावादि का काव्यात्मक भाषा में व्यक्त होना भी आवश्यक है। संप्रेषण के लिए काव्यात्मक भाषा का महत्त्व भारतीय और पाश्चात्य दोनों ही काव्यशास्त्रीय परंपराओं में स्वीकार किया गया है। साधारणीकरण का स्पष्ट उल्लेख करनेवाले प्रथम संस्कृत आचार्य भट्टनायक ने इस प्रसंग में भाषा की काव्यात्मकता का प्रश्न उठाया है। रसानुभूति के लिए उन्होंने अन्य शब्दों से विलक्षण 'काव्यात्मक शब्द'^१ को आवश्यक माना है। काव्यात्मक शब्द में भी उन्होंने विशेष रूप से 'भावकत्व' व्यापार को विभावादि के साधारणत्व का संपादक कहा है।^२ भट्टनायक के अनुसार यह भावकत्व व्यापार वाच्य-विषयक अभिधायक अथवा अभिधा व्यापार से विलक्षण होता है।^३ अभिनवगुप्त, जो भट्टनायक के भावकत्व व्यापार को आनंदवर्धन द्वारा प्रतिष्ठित ध्वनि अथवा व्यंजना-व्यापार के अन्तर्गत समाविष्ट करने का प्रस्ताव करते हैं, साधारणीकरण के लिए 'भावकत्व' की आवश्यकता का निषेध नहीं करते; क्योंकि वह समुचित-गुणालंकार-परिग्रहात्मक है^४ और रस-काव्य किसी भी प्रकार समुचित गुण और अलंकार का परित्याग नहीं कर सकता। जो ही, भट्टनायक के अनुसार उसे चाहे 'भावना' कहे अथवा अभिनवगुप्त के अनुसार 'व्यंजना', विभावादि को साधारणीकृत रूप देने के लिए काव्यात्मक भाषा का उपयोग आवश्यक है। संस्कृत आचार्यों के अनुसार केवल अभिधा के सहारे विभावादिकों की वाच्यार्थ-प्रतीति कराने से उनका लौकिक रूप ही दृष्टिगोचर होता है, जो रस-प्रतीति के सर्वथा अनुपयुक्त है। अभिनवगुप्त ने अन्यत्र इसी बात को कालिदास-कृत 'अभिज्ञान शाकुंतल' के 'ग्रीवाभंगाभारम' छंद का उदाहरण देते हुए स्पष्ट किया है कि समर्थ काव्य-

^१ कि त्वन्यशब्दवैलक्षण्यं काव्यात्मनः शब्दस्य.....। ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १६३

^२ तच्चैतद्भावकत्वं नाम रसान् प्रति यत्काव्यस्य तद्विभावादीनां साधारणत्वापादनं नाम ।
ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १६३

^३ तेन रसभावनादयो द्वितीयो व्यापारः; यद्वशादभिधा विलक्षणैव । वही, पृ० १६३

^४ भावकत्वमपि समुचितगुणालंकारपरिग्रहात्मकमस्माभिरेव चित्तय वक्ष्यते । वही, पृ० १६६

भाषा के द्वारा यहाँ भयात्रान्त मृग का शाशात्कार-रूप विम्ब-ग्रहण होता है।^१ यह विम्ब ग्रहण भाषा के काव्यात्मक सामर्थ्य के ही कारण संभव हो सका है। ममय भाषा के अभाव में तो भयभीत मृग का कोई रूप हमारे सामने आता और दम प्रकार नहीं उसका भाषारणीकरण होता। ममदत्त इसीलिए मस्तुत आचार्यों ने नाट्य में भी काव्य तत्व पर इतना बल दिया है।

पाश्चाय सौन्दर्यशास्त्र में अनेक विचारकों ने 'त्रासदी' के मद्भं में भाषा की काव्यात्मकता का महत्त्व रखा किन्तु किया है जो प्रकारान्तर से नाट्य-मात्र के विषय में लागू होता है। जाज सटायना ने तो यहाँ तक कहा है कि 'विषय नहीं चल्कि कलात्मक निर्वाह ही त्रामदी को त्रामदी का गौरव देता है।'^२ जेरोम स्टोलनि-ज ने हैमलेट के स्वगत कथना की ओर सूचना करते हुए कहा है कि काव्यात्मक गुण के ही कारण त्रामदी में हमारी रचि बनी रहती है और इसी गुण के कारण वह हमें दुःखद प्रतीत नहीं होती।^३ भाषा की काव्यात्मकता में वह सामर्थ्य है कि अत्रिय, दुःखद और विकपक विषय को भी हृद्य और आस्वाद्य बना देती है। इस तथ्य पर बल देते हुए एक अय सौंदर्यशास्त्री डविट पार्कर ने व्यापक रूप से समस्त कलाओं के मद्भं में कहा है कि मन को बाँधने वाली पवित्रियाँ, हृदय को जीन लनेवाले रंग और अभिभूत कर देनेवाली लय, विकपक विषयवस्तु को भी विकपणकारी तत्त्वा को दूर कर सकती है।^४

डविट पार्कर का यह कथन पंडितराज जगन्नाथ के निम्नलिखित वक्तव्य से अद्भुत साम्य रखता है

अय हि सौन्दर्यशास्त्रस्य काव्यव्यापारस्य महिमा—यत्प्रयोज्या अरमणीया अपि शोकादयः पदार्था आह्लादमलौकिक जनयन्ति।^५

(यह अलौकिक काव्य व्यापार की महिमा है कि उसके प्रयोग से अरमणीय शोक आदि पदार्थ भी अलौकिक आह्लाद उत्पन्न करते हैं।)

परन्तु इस विषय पर सम्भवतः सबसे गंभीर विचार डॉ० एफ० थार० लीविस ने 'त्रामदी और माध्यम' शीर्षक निबन्ध में किया है। त्रामदी से प्राप्त होनेवाली 'गहन निर्व्यक्तिता का विश्लेषण करते हुए उन्होंने उसका मूल भाषा के काव्यात्मक उपयोग' में बनलाया है। 'भाषा के काव्यात्मक उपयोग की व्याख्या करत हुए उन्होंने आगे कहा है कि 'काव्यात्मक से भेदा तात्पर्य नाटकीय है काव्यात्मक अथवा नाटकीय भाषा वह है जो सौन्दर्यशास्त्र में मिस्र होती है और जहाँ पूर्वनिर्मित विचारों का व्यक्त करने के लिए माध्यम के रूप में भाषा का उपयोग नहीं किया जाता किन्तु अव्यवस्थात्मक सृजन के लिए

^१ तस्य च 'श्रीवाभगाभिरामम' इत्यादिवाक्येभ्यो वाक्यायप्रतिपत्तरजन्तर मानसो साशात्कारात्मिका प्रतीतिरुपजायते। अभिनवभारती भाग १ पृ० २७६

^२ The treatment and not the subject is what makes a tragedy

The Sense of Beauty p 169

^३ एस्टेटिसम एण्ड क्लॉसिको आफ आर्ट क्रिटिसिजम पृ० २६२

^४ Engaging lines, winsome colours and tones, and compelling rhythms can overcome almost any repugnance that we might otherwise feel for the subject matter The Principles of Aesthetics p 85

^५ रसगोपधर, पृ० १०६

किया जाता है। यह वह भाषा है जिसमें कविता जिसे प्रस्तुत करती है उसका सृजन करती है, और इस रूप में प्रस्तुत करती है कि वह अपने लिए स्वयं बोलता है, यहाँ तक कि वहाँ बोलने की आवश्यकता ही नहीं रहती, वल्कि होने और करने की स्थिति होती है।^१ पूर्व-निर्मित विचारों को व्यक्त करनेवाली भाषा का विरोध उन्होंने इसलिए किया है कि व्यक्ति उसमें अनिवार्यतः 'स्थिर अहं' और 'वने-वनाए स्व' की सीमा में बँधा रहता है और उसका मस्तिष्क सामान्य लौकिक अनुभव का अतिक्रमण करने में असमर्थ होता है। भाषा के ऐसे उपयोग से बँधा हुआ व्यक्ति अन्ततः भाषण-सुलभ भाषा की ओर उन्मुख होता है। इसके विपरीत जिस अनुभव में 'वने-वनाए स्व' से मुक्ति की आकांक्षा होती है, उसकी अभिव्यक्ति का स्तर मूलतः भिन्न होता है।^२

कहना न होगा कि डॉ० लीविस के भाषा संबंधी ये विचार भट्टनायक-अभिनवगुप्त के तत्संबंधी विचारों के अत्यंत समीप हैं। जिस प्रकार संस्कृत के आचार्यों ने अभिधा के विरुद्ध व्यंजना के सामर्थ्य की प्रतिष्ठा की है, उसी प्रकार डॉ० लीविस ने वक्तव्यपरक भाषा के विपरीत 'नाटकीय' एवं 'अन्वेषणात्मक सृजन' की भाषा पर बल दिया है। डॉ० लीविस की 'नाटकीय भाषा' भी अभिनवगुप्त की 'साक्षात्कारात्मिका' भाषा के समान ही स्वयं कुछ कहने की अपेक्षा बोध्यवस्तु का प्रतिदर्शन कराने में विश्वास करती है। इसी प्रकार जिसे डॉ० लीविस भाषा की 'अन्वेषणात्मक सृजनशीलता' कहते हैं, वह भी अभिनवगुप्त की 'नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा' द्वारा संपन्न होनेवाली 'अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा' व्यंजना का ही एक रूप है। परन्तु इससे भी अधिक आश्चर्यजनक है—डॉ० लीविस द्वारा काव्यात्मक भाषा को 'स्थिर अहं' अथवा 'स्व' की सीमा से मुक्ति के साथ संबद्ध करना। सौन्दर्यानुभूति की निर्व्यक्तिकता के साथ भाषा की निर्व्यक्तिकता को संबद्ध करके देख सकना अद्भुत मूल का परिचायक है और पाश्चात्य काव्य-चिन्तन में संभवतः डॉ० लीविस पहले विचारक हैं, जिन्होंने काव्यानुभूति की निर्व्यक्तिकता के मूल स्रोत की खोज काव्य-भाषा के स्तर तक जाकर की है। संस्कृत काव्यशास्त्र में जिस प्रकार रस अलौकिक है, उसी प्रकार रस को अभिव्यक्त करनेवाली ध्वनि भी अलौकिक मानी गई है। इस प्रकार अनुभूति के साथ भाषा की भी अलौकिकता स्वीकृत रही है। किन्तु पाश्चात्य चिन्तन में काव्यानुभूति के स्वरूप को अनुभूति से लेकर भाषा के स्तर तक सुसंगत रूप में विचार करने की कोई

^१ By the 'poetic' use of language I mean that which I described as dramatic...the use of language, not as a medium in which to put 'previously definite idea', but for exploring creation. Poetry as creating what it presents, and as presenting something that stands there to speak for itself, or rather, that isn't a matter of saying, but of being and enacting. *The Common Pursuit*, p. 130.

^२ ...In the business of expressing 'previously definite' ideas—one is necessarily confined to ones established ego, ones 'ready-defined self'. But it does seem as if the 'tragic' transcendence of ordinary experience that can be attained by a mind tied to such a use must inevitably tend towards the rhetorical order—the attainment of the level of experience at which emancipation from the 'ready defined self' is compelled involves an essentially different order of expression.

व्यवस्थित पद्धति सुलभ न थी। ऐसी स्थिति में डॉ० लीविंस के विचार स्वभावतः आश्चर्य चकित कर देनेवाले प्रतीत होत हैं। यदि भट्टनायक की भावना विभावादि को असाधारणता की सीमा से मुक्त करने साधारणत्व की ओर ले जाती है तो डॉ० लीविंस की भाषागत मृजनामरुता भी 'सौमिन स्व का अनिक्रमण करती है।

काव्यानुभूति की निर्व्यक्तिकता और साधारणीकरण की चर्चा तो प्रायः की गई है किंतु इस प्रक्रिया में भाषा की काव्यात्मकता की जैसी स्वीकृति मस्वृत्त काव्यशास्त्र में दिखाई पड़ती है, वह पाश्चात्य काव्यशास्त्र में विरल है। यहाँ तक कि 'शामदी' के प्रयोग में 'निर्व्यक्तिकता' की महत्ता गानवाते गों आइ० ए० रिचर्ड्स की सूक्ष्म दृष्टि से भी यह लक्ष्य ओझल हा गया और वे अपने प्रिय प्रतिपाद्य 'मनोवृत्तियों के सतुलन' के लिए शामदी की प्रशंसा करते-करते यहाँ तक कह गए कि यह 'शामदी' की ही विशेषता नहीं है, बल्कि किसी 'कालीन' या 'घट' में भी ऐसे अनुभव की उपलब्धि हो सकती है। स्पष्ट ही ऐसा वक्तव्य देनेवाले व्यक्ति के ध्यान में काव्यात्मक भाषा—माध्यम का महत्त्व नगण्य है। यदि 'कालीन' या 'घट' भी मनोवृत्तियों के 'सतुलन' जैसा दुर्लभ 'अनुभव' प्रदान कर सकते हैं तो फिर शेक्सपियर या सफोक्लीज के नाटकों के मृजनात्मक माध्यम का क्या महत्त्व है? विद्वन्मना तो यह है कि डा० रिचर्ड्स 'अर्थ का अर्थ' जैसी पुस्तक के लेखक और कोल्बिज की परंपरा में शब्दशास्त्र पर विचार करनेवाले भाषा ममता भी है। अर्थ सीमासा का ऐसा मूलम विचारक भी जब सौन्दर्यानुभूति के प्रसंग में माध्यम का महत्त्व न श्लेष पाए तो इस पाश्चात्य काव्य चिन्तन की असमर्थि ही समझना चाहिए। इस गृह्यभूमि में डॉ० लीविंस के काव्यात्मक भाषा संबंधी विचार का महत्त्व और भी उभर कर सामने आता है। डॉ० रिचर्ड्स की आलोचना करत हुए डॉ० लीविंस ने ठीक ही कहा है कि माध्यम के महत्त्व-स्वीकार के बिना काव्यानुभूति की विशिष्टता की व्याख्या असंभव है। इस बोध के अभाव में डॉ० रिचर्ड्स वैयर्थम प्रवर्तित प्रकृतवादी अनुभव के जाल में फँस गए।^१ काव्यात्मक भाषा ही है, जो नाट्यगत चरित्रों को अलौकिकता प्रदान करके उनका साधारणीकरण समझ बनाती है।

साधारणीकरण और अभिनयादि

काव्यात्मक भाषा के अतिरिक्त नाट्य में सात्त्विक, वाचिक, आगिक, आहार्य आदि चतुर्विध अभिनया का उपयोग भी विभावादि के साधारणीकरण में साधक होता है। भट्टनायक न भावकत्व व्यापार के अन्तर्गत चतुर्विध अभिनया को भी स्वीकार किया है।^२ इस विषय पर अभिनवगुप्त न थीर भी विस्तार से विचार किया है। शब्द काव्य में तो दोषहीन एक गुणालकारयुक्त भाषा ही काव्य विषय को अलौकिक रूप में प्रस्तुत करने साधारणीकृत करने में समर्थ हो जाती है किन्तु नाट्य में इसके अतिरिक्त नट, उसकी केशभूषा, रंगमंचीय उपकरण, गीत-वाद्य आदि सामग्रियाँ भी सुनभ होती हैं। उचित गीत अनौद्य आदि सामाजिक की व्यक्ति-वृत्तना को उसकी सासारिक भावभूमि से हटाकर

१ प्रितिपत्र ० पृ० २४८

२ के अभिनव परमूट, पृ० १३४-३५

३ अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७७

रसानुभूति के अनुकूल वातावरण की सृष्टि करते हैं। दूसरी ओर नट की वेशभूषा तथा उसके द्वारा संपादित चतुर्विध अभिनय आदि विभावादि की असाधारणता अथवा विशिष्टता का निराकरण करके उन्हें सर्वथा 'साधारण' बना देते हैं। एक प्रकार की सामग्री के द्वारा विभावादि के प्रत्यक्षीकरण का मार्ग प्रशस्त होता है तो दूसरे प्रकार की सामग्री के द्वारा रामादि-रूपता का अध्यवसाय संपन्न होता है।^१ अभिनवगुप्त की दृष्टि में साधारणीकरण के लिए इस नट-प्रक्रिया का इतना अधिक महत्त्व था कि उन्होंने अनेक स्थलों पर बार-बार इसकी आवृत्ति करके इस पर बल दिया है। वस्तुतः कुशल अभिनय तथा विचित्र वेशभूषा के द्वारा नट सामाजिक के मन में एक प्रकार की दुविधा उत्पन्न कर देता है : न तो वह रंगमंचगत नट को सर्वथा राम ही समझ पाता है और न कोरा भ्रम ही। स्वयं अभिनवगुप्त के अनुसार यह प्रतीति सम्यक, मिथ्या, संशय, संभावना आदि ज्ञान से नितान्त विलक्षण एक विशेष प्रकार की प्रतीति है, जिसमें विभावादि देश-काल-व्यक्ति विषयक 'विशेष' के परामर्श से रहित होकर 'साधारण' रूप में प्रतीत होते हैं।^२

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में अभिनवगुप्त के उक्त कथन की पुष्टि सूजन लैंगर की 'नाट्य-प्रतिभास' संबंधी मान्यता द्वारा होती है। नाट्यकला की विशेषता, लैंगर के अनुसार, 'प्रतिभास' की सृष्टि है, जिसमें यथार्थ जगत के व्यक्ति और घटनाएँ अपनी लौकिकता से रहित अलौकिक रूप में प्रकट होते हैं। इस प्रतिभास के लिए उन्होंने अंग्रेजी में 'इल्यूजन' शब्द का प्रयोग किया है, जो 'डेल्यूजन' से सर्वथा भिन्न है। उनके अनुसार 'डेल्यूजन' एक प्रकार का 'भ्रम' है, जो नाट्यकला का शत्रु है। लैंगर ने उन रगकर्मियों की आलोचना की है, जो रंगमंच पर वास्तविकता का भ्रम उत्पन्न करने का प्रयास करते हैं। भ्रम के रूप में रंगमंच संबंधी संपूर्ण धारणा घनिष्ठ रूप से इस विश्वास के साथ जुड़ी हुई है कि दर्शकों को नायक के संवेगों का साक्षीदार होना चाहिए। इस प्रभाव को उत्पन्न करने का सबसे आशु ढंग यह है कि रंग-क्रिया का विस्तार रंगमंच की सीमा से बाहर तक कर दिया जाए ताकि दर्शक अपने-आपको प्रस्तुत दृश्य के साक्षी के रूप में वस्तुतः उपस्थित समझे। किन्तु कलात्मक दृष्टि से इसका परिणाम घातक होता है, क्योंकि प्रत्येक व्यक्ति केवल अपनी ही उपस्थिति के संबंध में सतर्क नहीं होता, बल्कि उसके मस्तिष्क में दूसरे व्यक्तियों, रंगशाला, रंगमंच, होनेवाले मनोरंजन आदि का भी सतत बोध बना रहता है।^३

^१ उचितगीतालीचचर्वणाविस्मृत-सांसारिकभावतया विमलसुकुरकल्पीभूतनिजहृदयः ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३६

^२ पाठ्याकर्णनपात्रान्तरप्रवेशवशात् समुत्पन्ने देशकालविशेषावेशानालिगिते सम्यङ्-मिथ्या-संशय-संभावनादिज्ञानविज्ञेयत्व-परामर्शानास्पदे रामरावणादिद्विषयाध्यवसाये ।

वही, पृ० ३६

^३ The whole concept of theatre as delusion is closely linked with the belief that the audience should be made to share the emotions of the protagonists. The readiest way to effect this is to extend the stage action beyond the stage in the tensest moments, to make the spectators feel themselves actually present as witness of the scene. But the result is artistically disastrous, since each person becomes aware not only of his own presence, but of other people's too, and of the house, the stage, the entertainment in progress. *Feeling and Form*, pp. 317-18.

लंकर के अनुसार नाट्यगत व्यक्तिगत और घटनाओं को अधिक-से-अधिक विश्वमनीय बनाने का यह प्रयास एक ऐसे भ्रम अथवा अध-भ्रम की सृष्टि में विद्यमान करता है जो दर्शकों को रस-रस के अंतर्गत में अंतर्गत निवृत्त से आना है। किन्तु 'भ्रम और रसमय में दर्शकों के भाग लने का धारणा कलाकृति का रूप में नाटक का निषेध करती है।' इसलिए लंकर ने भ्रम के स्थान पर नाटक में प्रतिभास या इत्युज्जन की प्रतिष्ठा की है। नाट्यगत व्यक्तियों और घटनाओं को यथाय एव व्यावहारिक जगत् से दूर रखने के उद्देश्य से ही कला नितान्त प्रतिभास पर अवलंबित होती है, इसी कारण नाट्यगत चरित्र एव घटनाएँ व्यावहारिक एव स्थूल प्रकृति से दूर होकर प्रतीकात्मक रूप (सिम्बोलिक फॉर्म) का भाँति सृष्टिमाचर होत हैं।^१

लंकर के विवेचन में स्पष्ट है कि हर तरह का रसमय नाटक की 'प्रतिभास का रूप दे सकने में समर्थ नहीं होता। प्रकृतवादी रसविधियाँ नाटक में अधिक-से-अधिक वास्तविकता का भ्रम उत्पन्न करने का प्रयास करती हैं। इसके विपरीत लंकर उस रसविधि का समर्थन करती हैं जो प्रकृतवाद के विरुद्ध नाटक की प्रतीकात्मक रूप देने का प्रयास करती हैं। लंकर की इस धारणा के मूल में सम्पूर्ण वाच्यशास्त्र में प्रतिष्ठित साधारणीकरण का नृत्य सिद्धांत प्रतीत होता है। नाटक की लौकिक प्रतीति साधारणीकरण में बाधक होती है इसलिए लंकर ने 'प्रतिभास' सिद्धांत के द्वारा नाटक के सम्यक् साधारणीकरण का सुझाव प्रस्तुत किया है। इस अनुमान का आधार यह है कि इसी प्रसंग में उन्होंने आगे चलकर भारतीय नाट्यशास्त्रियों की नाट्य सभ्यता की प्रशंसा करते हुए कहा है कि पाश्चात्य नाट्य विचारों की तुलना में संस्कृत नाट्यशास्त्रियों की नाट्यगत चरित्र नट आदि के मनोभावा की कहीं अधिक गहरी समझ थी और उनका रसमय आधुनिक प्रकृतवादी रसविधियों की तुलना में अधिक कलात्मक था।^२ संस्कृत नाट्य में रसविधान और

^१ But delusion—even the quasi delusion of 'make believe' aims at the opposite effect the greatest possible nearness. To seek delusion and audience participation in the theatre is to deny that drama is art

Ibid, p 319

^२ It is for the sake of this remove that art deals entirely in illusion which because of their lack of practical concrete nature, are readily distanced as symbolic forms *Ibid*, p 319

^३ Some of the Hindu critics understand much better than their Western colleagues the various aspects of emotion in the theater which our writers on drama and the actor

by cha

the ple, the various feelings of this piece. The last they call *rasa*. Audiences who can dispense with the help of the box stage,

not only events and emotions but even things are enacted. Stage properties exist but their use is symbolic rather than naturalistic. In India some stage properties do occur others are left to the imagination. *Feeling and Form* p 323 324

अभिनयादि प्रक्रिया का उपयोग नाटक को लौकिक प्रतीतियों के बंधन से मुक्त करके अलौकिक प्रतीति के योग्य बनाने के लिए होता था। ऐसा विधान 'नाट्यशास्त्र' में इसलिए स्वीकृत था कि नाट्य का प्रयोजन निर्विघ्न रसप्रतीति, 'साधारणीकरण' व्यापार के द्वारा ही संभव है और 'साधारणीकरण' उसी नाट्यवस्तु का ही सकता है, जो चतुर्विध अभिनयादि के द्वारा अलौकिक प्रतीति का विषय हो। स्पष्ट ही, लैंगर का प्रतिभास-सिद्धान्त उक्त संस्कृत नाट्य-सिद्धान्त का पाश्चात्य रूपान्तर है।

अनुव्यवसाय और प्रतिभास

वस्तुतः नाटक की अलौकिक प्रतीति अभिनयादि-प्रक्रिया से भी अधिक आधारभूत है। भारतीय परंपरा में नाट्य को लोक-भिन्न माना गया है। इस मान्यता को 'नाट्यशास्त्र' में एक उपाख्यान के साथ प्रस्तुत किया गया है। भरत मुनि ने जो पहला नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत किया, उसमें देवासुर-संग्राम की कथा ली गई थी। दर्णकों में देवों के साथ ही असुर भी उपस्थित थे। इतिहास के अनुसार नाटक में भी देवों की विजय और असुरों की पराजय का प्रदर्शन किया गया। नाटक देखकर असुर क्रुद्ध हो गए और वे रगशाला में उपद्रव करने लगे। अन्ततः स्वयं ब्रह्मा रंगशाला में उपस्थित हुए और उन्होंने असुरों के प्रबोध के लिए नाट्य-धर्म का प्रवचन किया, जिसका तात्पर्य यह था कि नाटक को लौकिक रूप में न ग्रहण करना चाहिए, क्योंकि उसमें देवों और असुरों के चरित का अविकल अनुकरण नहीं, बल्कि त्रैलोक्य का भावानुकीर्तन है। 'नाट्यशास्त्र' के टीकाकारों में इस 'अनुकीर्तन' शब्द को लेकर पर्याप्त मतभेद है, किन्तु अभिनवगुप्त ने इस शब्द की जो तात्त्विक व्याख्या की है, वही आगे चलकर भरत-सम्मत मत के रूप में सामान्यतः मान्य हुई। अभिनवगुप्त ने अनेक युक्तियों के द्वारा यह प्रतिपादित किया है कि 'अनुकीर्तन' से भरत मुनि का तात्पर्य 'अनुव्यवसाय' है।^१ अनुव्यवसाय एक प्रकार की अलौकिक प्रतीति है जो समस्त लौकिक प्रतीतियों से भिन्न होती है। अनुव्यवसाय-परक नाट्य की अलौकिकता निरूपित करने के लिए अभिनवगुप्त ने उसे दस प्रकार की लौकिक प्रतीतियों से विलक्षण माना है : वह न निज-स्वरूप से होनेवाला ज्ञान है, न सादृश्यात्मक ज्ञान है, न स्मृतिपूर्वक भ्रान्ति ज्ञान, न सम्यग्ज्ञानवाधान्तर मिथ्या ज्ञान, न अध्यवसान, न उत्प्रेक्ष्यमाण, न प्रतिकृतित्व, न अनुकार, न इन्द्रजालवत तात्कालिक निर्माण और न युक्तिविरचित-तदाभास-हस्तलाघवादि मायावत ज्ञान।^२

तात्पर्य यह है कि नाटक में अनुकार्य रामादि अथवा देव-दानवादि का जो अभिनय किया जाता है, उसमें अभिनय करनेवाले नट होते हैं। राम आदि या देव-दानव आदि अभिनय करने नहीं आते। उन अभिनय करनेवाले नटों में ही रामादि अथवा देव-दानवादि अनुकार्यों की प्रतीति होती है। परन्तु यह प्रतीति न सत्य है, न मिथ्या है, न सादृश्यमूलक है, न आरोपमूलक है, न अध्यासमूलक है और न इसी प्रकार की कोई अन्य लौकिक प्रतीति है। इसलिए रामादि या देव-दानवादि किसी भी अनुकार्य का किसी भी लौकिक रूप में

^१ तदिदमनुकीर्तनमनुव्यवसायविशेषो नाट्यापरपर्यायः नानुकार इति भ्रमितव्यम् ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३६

^२ वही, पृ० ३५

लैंगर के अनुसार नाट्यगत व्यक्तियों जोर घटनाओं को अधिक-से-अधिक विषयमयी बनाने का यह प्रयास एक एग्रे भ्रम अथवा अध-भ्रम की मृष्टि में विषयगत करता है जो दर्शकों को रस-रस के अधिक-से-अधिक निकट ले आता है। किन्तु 'भ्रम' और रसमय म दशक के भाग लेने की धारणा कलाकृति के रूप में नाट्य का निषेध करती है।¹ इसलिए लैंगर ने भ्रम के स्थान पर नाटक में प्रतिभास या इल्युजन की प्रतिष्ठा की है। नाट्यगत व्यक्तियों और घटनाओं को यथाय एक व्यावहारिक जगत से दूर रखने के उद्देश्य से ही कला नितान्त प्रतिभास पर अवलम्बित होती है, इस कारण नाट्यगत चरित्र एक घटनाओं व्यावहारिक एक स्थूल प्रकृति से शून्य होकर प्रतीकात्मक रूप (सिम्बोलिक फॉर्म) को भीति दृष्टिगोचर होते हैं।²

लैंगर के विवेचन से स्पष्ट है कि हर तरह का रसमय नाटक को 'प्रतिभास का रूप दे सकने में समर्थ नहीं होना। प्रकृतिवादी रसविधि नाटक में अधिक-से-अधिक वास्तविकता का भ्रम उत्पन्न करने का प्रयास करता है। इसके विपरीत लैंगर उम रसविधि का समर्थन करती है जो प्रकृतिवाद के विरुद्ध नाटक को प्रतीकात्मक रूप देने का प्रयास करती है। लैंगर की इस धारणा के मूल में मस्कृत काव्यशास्त्र में प्रतिष्ठित साधारण कारण त्रय सिद्धान्त प्रतीत होता है। नाटक की लौकिक प्रतीति साधारणीकरण में बाधक होती है इसलिए लैंगर ने प्रतिभास सिद्धांत के द्वारा नाटक के मुख्य साधारणीकरण का सुझाव प्रस्तुत किया है। इस अनुमान का आधार यह है कि हमी प्रसंग में उद्दिष्ट आग चलेकर भारतीय नाटयाचार्यों की नाट्य मवधी समझ की प्रशंसा करते हुए कहा है कि पाश्चात्य नाट्य विचारदा की तुलना में मस्कृत नाटयाचार्यों को नाट्यगत चरित्र नट आदि के मनोभावों की वही अधिक गहरी समझ थी और उनका रसमय आधुनिक प्रकृतिवादी रसमयों की तुलना में अधिक कलात्मक था।³ मस्कृत नाट्य में रसविधान और

¹ But delusion—even the quasi delusion of make believe aims at the opposite effect the greatest possible nearness To seek delusion and audience participation in the theatre is to deny that drama is art

Ibid, p 319

² It is for the sake of this remove that art deals entirely in illusion which because of their lack of practical concrete nature, are readily distanced as symbolic forms *Ibid* p 319

³ Some of the Hindu critics understand much better than their Western colleagues the various aspects of emotion in the theater, which our writers so freely and banefully confuse the feelings experienced by the actor, those experienced by the spectators those presented as undergone by characters in the play and finally the feeling that shines through the play itself—the vital feelings of this piece. The last they call *rasa*. Audiences who can dispense with the helps that the box stage representational setting and costumes and sundry stage properties lend to our poetic imagination have probably a better understanding of drama as art than we who require apotpourri of means. In Indian drama not only events and emotions but even things are enacted. Stage properties exist but their use is symbolic rather than naturalistic. In India some stage properties do occur others are left to the imagination. *Feeling and Form* p 323 324

अभिनयादि प्रक्रिया का उपयोग नाटक को लौकिक प्रतीतियों के बंधन से मुक्त करके अलौकिक प्रतीति के योग्य बनाने के लिए होता था। ऐसा विधान 'नाट्यशास्त्र' में इसलिए स्वीकृत था कि नाट्य का प्रयोजन निर्विघ्न रसप्रतीति, 'साधारणीकरण' व्यापार के द्वारा ही संभव है और 'साधारणीकरण' उसी नाट्यवस्तु का हो सकता है, जो चतुर्विध अभिनयादि के द्वारा अलौकिक प्रतीति का विषय हो। स्पष्ट ही, लैंगर का प्रतिभास-सिद्धान्त उक्त संस्कृत नाट्य-सिद्धान्त का पाश्चात्य रूपान्तर है।

अनुव्यवसाय और प्रतिभास

वस्तुतः नाटक की अलौकिक प्रतीति अभिनयादि-प्रक्रिया से भी अधिक आधारभूत है। भारतीय परंपरा में नाट्य को लोक-भिन्न माना गया है। इस मान्यता को 'नाट्यशास्त्र' में एक उपाख्यान के साथ प्रस्तुत किया गया है। भरत मुनि ने जो पहला नाट्य-प्रयोग प्रस्तुत किया, उसमें देवासुर-संग्राम की कथा ली गई थी। दर्शकों में देवों के साथ ही असुर भी उपस्थित थे। इतिहास के अनुसार नाटक में भी देवों की विजय और असुरों की पराजय का प्रदर्शन किया गया। नाटक देखकर असुर क्रुद्ध हो गए और वे रंगशाला में उपद्रव करने लगे। अन्ततः स्वयं ब्रह्मा रंगशाला में उपस्थित हुए और उन्होंने असुरों के प्रबोध के लिए नाट्य-धर्म का प्रवचन किया, जिसका तात्पर्य यह था कि नाटक को लौकिक रूप में न ग्रहण करना चाहिए, क्योंकि उसमें देवों और असुरों के चरित का अविकल अनुकरण नहीं, बल्कि त्रैलोक्य का भावानुकीर्तन है। 'नाट्यशास्त्र' के टीकाकारों में इस 'अनुकीर्तन' शब्द को लेकर पर्याप्त मतभेद है, किन्तु अभिनवगुप्त ने इस शब्द की जो तात्त्विक व्याख्या की है, वही आगे चलकर भरत-सम्मत मत के रूप में सामान्यतः मान्य हुई। अभिनवगुप्त ने अनेक युक्तियों के द्वारा यह प्रतिपादित किया है कि 'अनुकीर्तन' से भरत मुनि का तात्पर्य 'अनुव्यवसाय' है।^१ अनुव्यवसाय एक प्रकार की अलौकिक प्रतीति है जो समस्त लौकिक प्रतीतियों से भिन्न होती है। अनुव्यवसाय-परक नाट्य की अलौकिकता निरूपित करने के लिए अभिनवगुप्त ने उसे दस प्रकार की लौकिक प्रतीतियों से विलक्षण माना है : वह न निज-स्वरूप से होनेवाला ज्ञान है, न सादृश्यात्मक ज्ञान है, न स्मृतिपूर्वक भ्रान्ति ज्ञान, न सम्यग्ज्ञानवाधान्तर मिथ्या ज्ञान, न अध्यवसान, न उत्प्रेक्ष्यमाण, न प्रतिकृतित्व, न अनुकार, न इन्द्रजालवत तात्कालिक निर्माण और न युक्तिविरचित-तदाभास-हस्तलाघवादि मायावत ज्ञान।^२

तात्पर्य यह है कि नाटक में अनुकार्य रामादि अथवा देव-दानवादि का जो अभिनय किया जाता है, उसमें अभिनय करनेवाले नट होते हैं। राम आदि या देव-दानव आदि अभिनय करने नहीं आते। उन अभिनय करनेवाले नटों में ही रामादि अथवा देव-दानवादि अनुकार्यों की प्रतीति होती है। परन्तु यह प्रतीति न सत्य है, न मिथ्या है, न सादृश्यमूलक है, न आरोपमूलक है, न अध्यासमूलक है और न इसी प्रकार की कोई अन्य लौकिक प्रतीति है। इसलिए रामादि या देव-दानवादि किसी भी अनुकार्य का किसी भी लौकिक रूप में

^१ तदिदमनुकीर्तनमनुव्यवसायविशेषो नाट्यापरपर्यायः नानुकार इति भ्रमितव्यम्।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३६

^२ वही, पृ० ३५

नाट्य में अनुभव नहीं किया जाता है। इसीलिए इस प्रतीति को सबसे विलक्षण और अलौकिक कहा जाता है। अभिनवगुप्त के अनुसार उपयुक्त सभी गतों में असाधारणता होती है, इसीलिए उनके विषय में द्रष्टा उदासीन रहता है और इसी कारण रसास्वाद का योग नहीं होता, क्योंकि रसास्वाद के लिए साधारणता अपेक्षित है जो उक्त दस लौकिक प्रतीतियों से सम्भव नहीं है।

अभिनवगुप्त ने नाट्य को जा आरोग्य-अध्यास आदि लौकिक प्रतीतियों में विभक्त माना है, उसका आधार उनके प्रत्यभिज्ञादर्शन का 'आभासवाद' है,^१ जिसमें अनुसार यह जगत् न तो शाकर अद्वैत के अनुसार माया या विवर्त है और न द्वैतवादी दण्डी के अनुसार सवथा सत्य ही है। 'अध्यास' की स्थिति 'मत्त' और 'मिथ्या' दोनों से विलक्षण है। सम्भवतः इसीलिए अभिनवगुप्त नाट्य को जब सत्य और मिथ्या आदि सभी लौकिक प्रतीतियों में विलक्षण कहते हैं तो ऐसा प्रतीत होता है कि वे उसे अपने तत्त्वचिन्तन के 'आभास' के मद्दश मानते हैं।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की परंपरा में कला के स्वरूप पर विचार करते हुए कला का प्रतिभास (इत्युज्ज्वल) मानने की प्रवृत्ति पर्याप्त प्रचल रही है, किन्तु 'प्रतिभास' के सुनिश्चित रूप का विवेचन इतना स्पष्ट नहीं है। 'प्रतिभास' को प्रायः एक और 'यथाय' से भिन्न दिखलाया जाता है तो दूसरी ओर 'भ्रम' (डिस्यूजन) में। सरलतः काव्यशास्त्र में जिस प्रकार भ्रम के आरोग्य-अध्यास आदि अन्य अनेक रूपों को विकल्पित करके नाट्य का उनसे विलक्षण मित्र बनने का प्रयास हुआ है, उस प्रकार का भ्रम विवेचन पाश्चात्य चिन्तन में नहीं मिलता। फिर भी वहाँ अभिनवगुप्त द्वारा प्रतिपादित 'अनुव्यवभास' से मिलना जुलना प्रतिभास-सिद्धान्त तुलना के लिए उपलब्ध है।

पाश्चात्य प्रतिभास-सिद्धान्त अस्तु सौन्दर्यानुभूति की अनामकिन विषयक धारणा की उपज है। सौन्दर्यानुभूति को अनामकिनपरक मानने के लिए कलावस्तु को यथायं भिन्न मानना आवश्यक हो गया क्योंकि यथायं अनिवार्यतः आमकित को प्रोत्साहित करता है। इसलिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्री कलावस्तु की यथायं भिन्नता का पता लगाने के क्रम में 'प्रतिभास' के निषेध पर पहुँचे। निश्चय ही प्रतिभास सिद्धान्त का जन्म पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में मुख्यतः चित्रकला के मद्दश में हुआ किन्तु कला द्वारा विस्तार सम्पन्न बनाओ तक हा गया, और सम्कालीन कलाचिन्तन के इतिहास का देखने में ऐसा प्रतीत होता है कि वहाँ आधुनिकतम प्रवृत्ति कला को 'प्रतिभास' मानने के ही पक्ष में है। सूत्रज लेखक ने प्रतिभास सिद्धान्त की व्याख्या करते हुए स्पष्ट कहा है कि "प्रत्येक सच्ची कलाकृति में सांसारिक परिवेश से विच्छिन्न प्रतीत होने की प्रवृत्ति होती है। वह सबसे तत्कालीन प्रभाव यही उत्पन्न करती है कि वह यथायं से 'अयत्नर' है यहाँ तक कि अशिक्षित किन्तु सवेदनशील द्रष्टा भी 'अयत्नर' का एक विलक्षण आभास-मात्र ग्रहण करता है, जिसे 'विनक्षणता', 'आभास', 'प्रतिभास', 'पारदर्शिता', 'स्वनिभरता' या 'स्व-पर्याप्तता' आदि

^१ सर्वेच्छेनेयं यक्षेयु असाधारणतया द्रष्टुरीवासीन्ये रसास्वादायोगात् ।

अनेक रूपों में वर्णित किया जाता है। कला के वास्तविक स्वरूप को चोतित करने के लिए वास्तविकता से यह विच्छिन्नता मूल तत्त्व है।^१ इसी आधार पर सूजन लैंगर आगे चलकर यह प्रतिपादित करती हैं कि कलाकृति कोई 'वस्तु' नहीं बल्कि 'प्रतीक' है।^२ किन्तु इस प्रसंग में यह ध्यान रखना आवश्यक है कि लैंगर ने 'प्रतीक' शब्द का प्रयोग, प्रतीक के प्रचलित अर्थ से भिन्न अर्थ में किया है, जैसा कि उन्होंने आरंभ ही में स्पष्ट कर दिया है।^३ इसी प्रकार उन्होंने कला को प्रतिभास (इल्युजन) कहते समय भी आरम्भ में ही स्पष्ट कर दिया है कि 'प्रतिभास' से जो सामान्यतः समझा जाता है उनका तात्पर्य उससे नहीं है क्योंकि उनकी दृष्टि में प्रतिभास 'भ्रम', 'आत्मवचना' या 'स्वांग' से सर्वथा भिन्न है।^४

लैंगर के प्रतिभास-सिद्धान्त पर और भी सूक्ष्मता से विचार करते हुए ई० एच० गोम्ब्रिच ने आगे चलकर 'कला और प्रतिभास'^५ नामक पूरी पुस्तक लिखी जिसमें प्रतिभास की प्रतिष्ठा के लिए अनेक नवीन युक्तियाँ दी गई हैं। गोम्ब्रिच के जटिल विवेचन का सारांश यह है कि कला में प्रतिरूपण पेचीदा काम है क्योंकि कला के माध्यम में किसी पूर्णतः निश्चित और स्थिर मूल वस्तु का अनुकरण न तो होता ही है और न संभव है। कला में प्रायः मानसिक स्थितियाँ ही सृजन की पृष्ठभूमि में कार्यरत रहती हैं। ये मानसिक स्थितियाँ चाहे सांस्कृतिक हों अथवा वैयक्तिक, पृष्ठभूमि में कार्य करती हैं मानसिक स्थितियाँ ही।^६ गोम्ब्रिच ने जिस प्रकार कला में किसी निश्चित मूल वस्तु के अनुकरण को असंभव माना है, वह अभिनवगुप्त के इस कथन का स्मरण दिलाता है कि नाट्य में नियत का अनुकरण असंभव है।^७

वियर्डस्ले भी प्रकारान्तर से 'प्रतिभास-सिद्धान्त' के ही समर्थक दिखलाई पड़ते हैं। 'प्रतिभास' के लिए वियर्डस्ले ने 'इल्युजन' शब्द के स्थान पर 'फेनामेनल' शब्द का प्रयोग करते हुए कहा है कि ग्राहक के सम्मुख कलाकृति एक विशेष प्रकार की आभासात्मक वस्तु के रूप में प्रकट होती है। यद्यपि वे कलास्वाद में द्रष्टा के विषयनिष्ठ मानसिक प्रक्षेपण का हस्तक्षेप ठीक नहीं समझते हैं और कलाकृति के वस्तुनिष्ठ रूप पर ही विशेष बल देते हैं, फिर भी कलाकृति को वास्तविक वस्तु से भिन्न आभासात्मक वस्तु के रूप में स्वीकार

^१ फ्रीलिंग एण्ड फॉर्म, पृ० ४५-४६

^२ वही, पृ० ५८

^३ A symbol is any device where by we are enabled to make an abstraction.
Feeling and Form, Preface, p. 11.

^४ But illusion as it occurs in art has nothing to do with delusion not even with self-deception or pretense. *Ibid.*

^५ *Art & Illusion* (Pantheon Books, New York, 1960).

^६ The point of Gombrich's excellent book is that representation in art is a tricky business, since it does not and cannot consist of copying, in the medium of the art, a wholly determinate and fixed original mental sets, either cultural or individual, are at work from the ground up.
Virgil C. Alderich : *Philosophy of Art*, p. 15 (Prentice Hall Inc, New York, 1963)

^७ नन्वेतावता नियतानुकारो माभूत.....। नाट्यशास्त्र, भाग १, पृ० ३७

करते हैं। उल्लेखनीय यह है कि बियडस्ले की इस कलात्मक मायना के मूल में उनका आभासवादी दशन (फेनामेनलिज्म) है।

साराण यह है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में भी अनासक्तिपरक सम्भव सौन्दर्यानुभूति के लिए कलाकृति को लोक-भिन्न प्रतिभाम के रूप में स्वीकार किया गया है, क्योंकि सौन्दर्यानुभूति के लिए ग्राहक को कला के साथ जिस साधारणीकरण की आवश्यकता पड़ती है, वह प्रतिभाम-रूप कलाकृति के साथ ही सम्भव होता है।

सहृदय का साधारणीकरण : ममत्वादि से मुक्ति

मस्तूल काव्यशास्त्र में काव्यास्वाद के लिए पाठक का भी साधारणीकरण आवश्यक माना गया है। साधारणीकरण व्यापार के द्वारा जिस प्रकार काव्य-वस्तु असाधारण से साधारण होती है, उसी प्रकार पाठक भी अपनी असाधारणता अथवा विगण्यता का परित्याग करके साधारण रूप ग्रहण करता है। इस साधारण्य से युक्त होने पर ही सामान्य पाठक 'सहृदय' की सजा प्राप्त करता है। हृदय तो सामान्य पाठक के भी जाना है, किन्तु काव्य के मदम में जब किसी व्यक्ति को सहृदय कहा जाता है तो वहाँ 'हृदय' का विशेष अर्थ होता है। 'सहृदय' जिस हृदय से युक्त होता है वह केवल लौकिक चित्तवृत्तियाँ का कोम नहीं, बल्कि काव्योपम भावों का भण्डार है। इस विशेष प्रकार के हृदय का निर्माण निरन्तर कान्यानुशीलन के सुदीर्घ अभ्यास द्वारा होता है। काव्यों के निरन्तर अनुशीलन से जब हृदय दर्पण के समान निर्मल और विषय हो जाता है, तभी उसमें किसी काव्य के आस्वाद की योग्यता उत्पन्न होती है। ऐसे निर्मल हृदय से युक्त व्यक्ति को कोई 'महायन' कहता है, कोई 'सुमनस', कोई 'रसिक' तो कोई 'सहृदय'। वस्तुतः हृदय की यह निर्मलता साधारण्य का ही दूसरा नाम है और इसे सहृदयगत साधारणीकरण-व्यापार का ही परिणाम समझना चाहिए।

जिस प्रकार देश, काल एवं व्यक्ति सबधों से मुक्त होकर काव्य के विभावादि 'साधारण' होते हैं, उसी प्रकार सहृदय का 'साधारण्य' भी देश-काल-व्यक्ति विषयक सबधों से मुक्ति पर निर्भर है। सट्टनायक के अनुसार काव्य का पाठक 'निज मोह-सकटता-निवारण' के द्वारा साधारण होता है। दूसरे शब्दों में प्रमाता की चेतना मोह के आवरण को हटाकर साधारणता का रूप प्राप्त करती है। भट्टनायक के मन का मशासन-परिवर्धन करते हुए अभिनवगुप्त ने 'निज मोह-सकटता निवारण' का और भी स्पष्ट रूप में रखा है। उनसे अनुसार निर्जा मुक्त-दुःखादि से शस्त होना ही मोह है। किसी नाटक को देखते समय अथवा काव्य को पढ़ते समय यदि पाठक अपने सुख से विवश होता है तो समुचित ढंग से काव्यास्वादन नहीं कर सकता। इसी प्रकार अपने दुःख में दुखी रहने पर भी पाठक के लिए काव्यास्वाद में कठिनाई होती है। इसलिए अभिनवगुप्त ने काव्यास्वाद के लिए 'दुःख-सुखादिभ्रतहानादिवुद्धि' को आवश्यक बतलाया है। वस्तुतः निजी दुःख सुख देश-काल-व्यक्ति सबधों से युक्त चेतना का परिणाम है। कोई व्यक्ति जब तक देश-काल और व्यक्ति सबधों से बंधकर किसी विषय का अनुभव करता है तब तक उसमें निजी दुःख सुख के विकारों का होना अनिवार्य है। इसलिए इन सबधों से ऊपर उठकर ही कोई व्यक्ति निजी सुख-दुःख से मुक्त हो सकता है। यहाँ भी सामान्य देश-एक-काल की सीमा की तोड़ना

अपेक्षाकृत सरल होता है; कठिन होती है तो व्यक्ति-संबंधों से मुक्ति। इसलिए इस संबंध में अभिनवगुप्त ने साधारणीकरण के लिए 'स्व' 'पर' आदि संबंधों से मुक्त होने का विधान किया है। काव्यगत विभावादि के विषय में सहृदय जब अपने-पराये, शत्रु-मित्र, मध्यस्थ आदि समस्त संबंधों का परित्याग कर देता है, तभी उसे काव्य का समुचित आनन्द प्राप्त होता है। इन संबंधों के कारण पाठक विशेष अथवा असाधारण रहता है। इन संबंधों से मुक्त होकर पाठक साधारण हो जाता है।

इसी धारणा का अत्यंत स्पष्ट और परिनिष्ठत रूप में व्याख्यान करते हुए मम्मट ने स्पष्ट किया कि रसास्वाद के लिए प्रमाता की व्यक्ति-संबंधों से मुक्ति भी उतनी ही अनिवार्य है, जितनी विषय की देशकालादि बंधनों से। लौकिक विषयों की भाँति काव्यगत अर्थों में संबंध-विशेष के स्वीकार अथवा परिहार की कल्पना भी नहीं रहती, अतएव उनकी प्रतीति साधारण्य से होती है—ऐसा मम्मट का मत है। अर्थात् विषय के प्रति शत्रु-मित्र या तटस्थ भावना प्रमाता के मन में नहीं रहती।

यहाँ एक प्रश्न उठता है। जब मम्मट कहते हैं कि : "ये मेरे ही हैं, शत्रु के ही हैं, तटस्थ के ही हैं", तो उनका आशय उपर्युक्त व्यक्ति-संबंधों से मुक्ति है, या इस संबंध-भावना मात्र से मुक्ति है? साधारणीकरण की यह व्याख्या आपाततः निषेधात्मक प्रतीति होती है। परन्तु ध्यान देने की बात यह है कि मम्मट ने जहाँ इस संबंध की स्वीकृति का निषेध किया है, वहाँ परिहार का भी। अर्थात् वे इन संबंधों की अतिशयता का विरोध करते हैं, संबंध-भावना मात्र का नहीं। परवर्ती विद्वानों ने मम्मट के इस कथन की व्याख्या करते हुए स्पष्ट किया है कि साधारणीकरण-व्यापार में व्यक्ति-संबंधों से मुक्ति का अर्थ उनका पूर्णतः निषेध या परिहार नहीं है बल्कि व्यक्ति-संबंधों की सीमा का परिहार है। इस संबंध में शिगमभूपाल का कथन है कि "साधारणीकरणात्मना भावनाव्यापारेण स्वसम्बन्धितया भावितानाम्।"^१ अर्थात् साधारणीकरण-व्यापार और भावना-व्यापार अभिन्न है, तथा इसके द्वारा साधारणीकृत पदार्थ ग्राहक से संबद्ध रूप में प्रतीत होते हैं।

यह मान लेने पर कि साधारणीकरण में मित्र, शत्रु तथा तटस्थ तीनों प्रतीतियाँ नहीं होती, रस-प्रतीति के निमित्त विभावादि का संबंध किस रूप में स्थिर किया जाएगा? इस समस्या का विध्यात्मक उत्तर देने का प्रयास 'काव्यप्रकाश' के टीकाकार गोविन्द ठक्कर ने किया है। उन्होंने साधारण्य प्रतीति का अभिप्राय स्पष्ट करते हुए कहा : "साधारण्येन प्रतीतिश्च न सर्वसम्बन्धितया प्रतीतिः। किन्तु सम्बन्धिविशेषीयत्वेनाप्रतीतो प्रतीतिः। 'यद्वा अमुकस्यैवते' इत्यवधारणं बिना 'अमुकस्य' इत्येवं प्रतीतिः।"^२

साधारण्य द्वारा जो प्रतीति होती है, वह सर्व-संबन्धिता की प्रतीति नहीं है बल्कि संबंधी-विशेषीयत्व की अप्रतीति है। वह 'अमुक की ही' प्रतीति नहीं है, प्रत्युत 'अमुक की' प्रतीति है। तात्पर्य यह है कि साधारणीकरण में संबंध-भावना का सर्वथा निषेध नहीं हो जाता : ग्राहक के चित्त में कुछ-न-कुछ संबंध-भावना अवशिष्ट रह जाती है। यदि संबंध-

^१ डॉ० रामसूति त्रिपाठी : रस विमर्श, पृ० १५६ पर उद्धृत

^२ काव्यप्रदीप, पृ० ६७

भावना न हो तो वाग्मयिष्ठ वस्तु से पाठक विगत असंतुष्ट रह जाएगा, और उस स्थिति में पाठक की चित्त में, किसी प्रकार की अनुभूति का उद्भव असंभव होगा।

अभिनवगुप्त ने भी साधारणीकरण का अर्थ, विभावादि के दत्तवासादि संबंधों में मुक्ति के साथ महत्त्व की प्रतीति का वीरविघ्न को जाना माना है। निर्विघ्न प्रतीति से उनका आशय था— मैं पर आदि की भावना में उपर्युक्त गुण-सुखकारी प्रत्यया में मुक्त स्थायी भाव का आस्वाद।

वस्तुतः रसास्वाद साक्षात्कारात्मक अनुभूति है। उसके लिए एक ओर चित्त की एकाग्रता अनिवार्य है और दूसरी ओर निर्विघ्नता। ऐसी स्थिति में व्यक्ति के अहं का किसी भी रूप में हस्तगत कात्यानुभूति का संभव बड़ा विघ्न है।

अपने दैनन्दिन जीवन में विषयों के प्रति व्यक्तित्वगत संलग्न के कारण व्यवहार में हम अपने व्यक्तित्व अहं का अतिक्रमण नहीं कर पाते। रसानुभूति में अनुभूति का केंद्र अहं से वाच्यवृत्ति में न्यायान्तरित हो जाता है और हमारी प्रतिक्रिया अधिव्यक्तित्व हो जाती है। वाच्यवृत्ति क्योंकि सामूहिक रूप से अनुभूयमान मानवीय अनुभवों का वस्तुगत रूप है इसलिए उसके प्रति पाठक की प्रतिक्रिया अधिव्यक्तित्व स्तर पर होती है। परन्तु अधिव्यक्तित्वता का अर्थ वाच्य-मदम में नाट्यत्व नहीं होता। इसमें ठीक भिन्न प्रमाणात्वास्वाद की स्थिति में वाच्य में सश्रिय भाग लता है। इसी का अभिनवगुप्त ने 'अनु प्रवेश' कहा है और अनुप्रवेश संबंध भावना के निरानुभाव की स्थिति में असंभव होगा। अतः पाठक वाच्यवृत्ति में नाट्यत्व की अनुभूति न कर उसके साथ तादात्म्य की अनुभूति करता है जिसे अभिनवगुप्त ने तन्मयीभवन कहा है।

इसके अतिरिक्त अभिनवगुप्त ने रंगशाला में प्रवेश करने से पूर्व भी प्रेक्षक की साधारणता का उल्लेख किया है। उनके अनुसार नाटक देखने के सफल मात्र से प्रेक्षक के चित्त में परिवर्तन आ जाता है। ज्योंही कोई व्यक्ति नाटक देखने के लिए रंगशाला में जाने का मकल्प करता है तभी उसके मन में यह विचार उठता है कि आज सारी परिस्थितियों के लिए समान आनंदप्रद एवं अन्त तक सरस होने से आदरणीय लोकोत्तर को देखने सुनने का अवसर मिलना^१ इस अभिप्राय और संस्कार में प्रेक्षक का चित्त साधारणता की ओर उन्मुख होता है। अभिनवगुप्त के इस बचन में स्पष्ट है कि सहृदयगत साधारणीकरण का आरंभ नाट्य दर्शन से पूर्व ही हो जाता है।

इसके अतिरिक्त अभिनवगुप्त के अनुसार प्रेक्षक-समुदाय की उपस्थिति भी सहृदय के साधारणीकरण में सहायक होती है। वाच्य के पाठक की तुलना में नाट्य के प्रेक्षक का आस्वाद इसीलिए अधिक स्पष्ट होता है कि नाट्य का प्रेक्षक बहुत बड़े समूह के साथ अनेक सहृदयों के बीच होने के बोध में नाट्य का आस्वादन करता है। किसी भी अभिनय, संगीत गोष्ठी मूल्य युद्ध धार्मिक उत्सव आदि में सहृदय समाज की सह्या जितनी अधिक हानी है आनन्द की मात्रा भी उतनी ही अधिक होती है। जब सामाजिकों का एक विशाल समूह एकाग्र होकर अभिनयादि में लीन हो जाता है तब वह उच्च दृश्य-नृत्य

^१ सत्यपरिवर्तसाधारणप्रमोदसारापयन्तसरसत्वेन आदरणीयलोकोत्तर दर्शनध्वजयोगी भविष्यामि इत्यभिसंधिसंस्कारात्। अभिनवभारती, भाग १ पृ० ३६

गीतादि को अमृत का सागर समझता है। ऐसी स्थिति में समस्त प्रमाताओं का तादात्म्य हो जाता है।^१ इसका कारण यह है कि इन सामाजिक अवसरों पर देह-भेद से संकुचित होती हुई सर्वात्मिका संविद् विकसित होती हुई और परस्पर संघट्ट प्राप्त करती हुई एक दूसरे में प्रतिबिम्बित होती है, और जिस प्रकार अनेक दर्पणों में प्रतिफलित सूर्य-रश्मियों का प्रकाश और भी अधिक दीप्त हो उठता है, उसी प्रकार आत्म-तत्त्व की रश्मियाँ विभिन्न चेतना-दर्पणों में प्रतिफलित होकर और भी अधिक प्रकाशित होने का अवसर प्राप्त करती हैं। अतः प्रस्तुत दृश्य का एक ही नहीं अनेक प्रमातृ चेतनाओं के साथ एक साथ तन्मयीभाव हो जाता है।^२

इस प्रकार परमात्म-चैतन्य को सामूहिक अवसरों पर पूर्णतः विकसित होकर अधिकाधिक प्रकाशित होने का अवसर मिलता है।^३ स्पष्ट है कि प्रमाता की व्यक्तिशः रसानुभूति की अपेक्षा सामाजिक रसानुभूति अधिक समृद्ध होती है। समूहगत रसास्वाद की समृद्धि का कारण यह है कि समूह में व्यक्ति के निर्व्यक्तिकीकरण की क्षमता होती है। अकेले रहने पर व्यक्ति अपनी वैयक्तिकता के बोध से ग्रस्त रहता है, किन्तु समूह के बीच होते ही व्यक्ति समूह की सामाजिकता से प्रभावित होकर अपनी वैयक्तिकता को भूल

१ तथा ह्येकाग्रसकलसामाजिकजनः खलु ।
नृत्तं गीतं सुधासागरत्वेन मन्यते ॥
तग एवोच्यते मल्लनटप्रेक्षोपदेशने ।
सर्वप्रमातृ-तादात्म्यं पूर्णरूपानुभावकम् ॥
तावन्मात्रार्थसंवित्तितुष्टः प्रत्येकशो यदि ।
कः सम्भूय गुणस्तेषां प्रमाणैक्यं भवेच्च किम् ॥
यदा तु तत्तद्वेद्यत्वधर्मं सन्दर्भर्गाभितम् ।
तद्वस्तु शुष्कात् प्राग्रूपादन्यद् युक्तमिदं तदा ॥ तन्त्रालोक, १०।५।८५

२ संवित्सर्वात्मिका देहभेदाद् या संकुचिता तु सा ।
मेलकेऽन्योन्यसंघट्टे प्रतिबिम्बाद्विकस्वरा ॥
उच्छलन्निजरश्म्योघः संवित्सु प्रतिबिम्बितः ।
बहुदर्पणवद् दीप्तः सर्वायेताप्ययत्नतः ॥
अतएव नृत्तगीतप्रभृतौ बहुपर्षदि ।
यः सर्वतन्मयीभावो ह्लादो न त्वेककस्य यः ॥
आनन्दनिर्भरा संवित् प्रत्यक्षं सा तथैकताम् ।
नृत्तादौ विषये प्राप्ता पूर्णानन्दत्वमश्नुते ॥
ईर्ष्यासूयादिसंकोचकारणाभावतोऽत्र सा ।
विकस्वरा निष्प्रतिघं संविदानन्द योगिनी ॥
अतन्मये तु कस्मिंश्चित् तत्रस्थे प्रतिहन्यते ।
स्थपुटस्पर्शवत् संविद्विजातीयतया स्थिते ॥
अतश्चक्रार्चनार्थेषु विजातीयमतन्मयम् ।
नैव प्रवेशयेत् संवित्संकोचनिवन्धनम् ॥ तन्त्रालोक, २८।५।३७३

३ इह तु दर्शने व्याप्तिग्रहणावस्थायां यावन्तस्तदेशसम्भाव्यमानसद्भावाः प्रमातारस्तावता-
मेकोऽसौ धूमाभासश्चवह्नयाभासश्च वाह्नय इव, तावति तेषां परमेश्वरेणैक्यं निर्मितम् ।
ईश्वरप्रत्यभिज्ञाविमर्शिनी, २।४।१२

जाता है। इस प्रकार सामुदायिकता प्रत्येक व्यक्ति को निर्व्यक्तिक बनाकर साधारण्य में मग्न कर देती है। इस दृष्टि से सामुदायिकता साधारणीकरण का प्रभावशाली साधन है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सहृदय के साधारणीकरण का समकक्ष निर्व्यक्तिकता का सिद्धान्त प्रचलित रहा है। कला या काव्य के आस्वादन के लिए निर्व्यक्तिकता की बात पश्चिम में भी स्वीकार की गई है जो प्रकारान्तर में पाठक के 'साधारण्य का ही दूसरा नाम है। इस साम्य की ओर पहलू भी कुछ विद्वानों ने मवेत किया है। उदाहरण के लिए प्रोफेसर वॉल्टर पाण्ड ने विरेचन मन्थी हेगेल-श्रुत व्याख्या के समानान्तर अतिव्यक्तिकता द्वारा प्रतिपादित साधारणीकरण को प्रस्तुत करने हुए कहा है कि हेगेल के अनुसार विरेचन का अर्थ है निर्व्यक्तिकीकरण (निर्व्यक्तिकता का अभाव)। भारतीय दृष्टि में भी विरेचन का अर्थ शुद्धीकरण है क्योंकि यहाँ भी प्रमाता के चित्त की देश-कालादि की विशेष मन्थना में मुक्त करके उसकी वैयक्तिकता के निषेध का विधान है। देश-कालादि मन्थना से सहृदय के चित्त की मुक्ति की मन्थना विरेचन तुल्य मानन पर मतभेद हो सकता है किन्तु इतना निश्चित है कि हेगेल द्वारा प्रतिपादित निर्व्यक्तिकीकरण का सिद्धान्त सस्कृत काव्यशास्त्र की तद्विषयक भाष्यता के पर्याप्त निकट है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में सहृदयगत निर्व्यक्तिकता का प्रतिपादन करनेवालों में हेगेल अकेले नहीं। हेगेल से पहलू वाण्ट ने इसी भाष्यता की आत्मिकहीन आत्मिकता का नाम से प्रस्तुत किया था जिसमें ग्राहक की कला विषयक रसि को आत्मिकहीन कहा गया है। कला के आस्वादनिका का आत्मिक से मुक्त होने का परामर्श देते हुए वाण्ट ने उसे प्रयोजनोपयोगिताओं या दृष्टिक रसि का एव अह-वेदित पूर्वाग्रहों से भी बचने का सुझाव दिया है। वाण्ट की आत्मिकहीनता की परिणति अन्त में निर्व्यक्तिकता में ही होती है। इसका प्रमाण यह है कि उन्होंने हर किसी के स्थान पर अपने आप को रखकर सोचने का प्रस्ताव रखा है और उसे परिवर्धित मनोवृत्ति कहा है। स्पष्ट ही हर किसी के स्थान पर अपने आप को रखकर सोचने का अर्थ है—साधारण्य होना।

हर किसी के स्थान पर अपने आप को रखकर सोचने की क्षमता का अर्थ ही है—विशिष्ट व्यक्तिगतता से मुक्ति। इतना ही नहीं व्यक्तिगत धारणाओं को निषेध का पद प्राप्त करने के लिए सावजनिक अनुशासन का अधीन रहने हुए व्यक्तिगत सीमाओं का अनिश्चय करना अनिवार्य है। वाण्ट का निषेध का निषेध व्यक्ति-तत्त्व के परिहार की आवश्यकता इस रूप में मानते हैं कि हम जो भी उपस्थित हैं उन सबके परिग्रह में वस्तुओं की देख ही नहीं सकें दूसरों के साथ साक्षीदार हो सकें। वे सौन्दर्य के सावजनिक पक्ष के प्रति पूर्ण सजग थे।

वाण्ट की उक्त भाष्यता में और पूरव की व्यक्ति-ससर्गों से मुक्ति की धारणा में एक सूक्ष्म अन्तर है। अभिनवगुप्त की व्यक्ति-ससर्गों से मुक्ति की धारणा में जितना परस्व का परिहार है उतना ही मम का भी। सहृदय पाठक की वह मन स्थिति पूर्णतः साधारणीकृत मन स्थिति है। इसके विपरीत वाण्ट सौन्दर्य सबंधी निषेध में आत्मनिष्ठता के लिए

1 'A Bird's Eye View of Indian Aesthetics', The Journal of Aesthetics and Art Criticism Vol. XIV No. 1 Part I Fall 1965 p. 72

अवकाश छोड़कर चलते हैं। उनकी सार्वजनिकता आत्म-विस्तार के भाव पर आधृत है। जहाँ अभिनवगुप्त ने इस बात पर बल दिया है कि यह अनुभूति सभी सामाजिकों के लिए एकधन प्रतीति है, जिसका स्वरूप समानुभूतिपरक है, वहाँ काण्ट की सार्वजनिक अनुभूति की धारणा, एक प्रकार की सह-अनुभूति है, जिसमें वैयक्तिक दृष्टि और रचि के अनुकूल ग्रहण का अवकाश बना रहता है। परन्तु यह काण्ट ने भी स्पष्ट कहा है कि वह अभिरुचि और निर्णय सप्रयोजन नहीं होता। कलाकृति में यह आसक्ति निष्प्रयोजन होती है। अर्थात् यह केवल कृति के वस्तुगत स्वरूप के प्रति एक विशेष अभिरुचिपरक निर्णयात्मक स्थिति है, जिसमें पाठक विषय के अस्तित्व में रस न लेकर केवल उसके रूपांकन तक सीमित रहता है। यह दृष्टि पूर्वाग्रह-मुक्त और निष्पक्ष होती है, जो एक प्रकार की अनुभव संवेदनापरक स्थिति न होकर काल्पनिक-बौद्धिक स्थिति होती है। उनके विचार से अनुभव संवेदनात्मक प्रतिक्रिया व्यक्ति की अन्तरात्मा का अंग होती है, अतः अनासक्त नहीं हो सकती। कलाकृति के प्रति अनामक प्रतिक्रिया, जो सार्वभौम हो, जो केवल उसकी रूपगत सत्ता के प्रति हो, कल्पना और ज्ञान शक्तियों की पारस्परिक अनुकूल क्रियात्मकता में निहित रहती है और यही सार्वभौम हो सकती है।

इस प्रकार जहाँ काण्ट ने काव्यानुभूति की सार्वभौमिकता को स्वीकार किया और निर्वैयक्तिकता को महत्त्व दिया, वहाँ रसानुभूति की अनुभव-संवेदनवादी भारतीय व्याख्या से भिन्न उसे काल्पनिक बौद्धिक व्यापार माना, क्योंकि उनके अनुसार उसी स्तर पर इस प्रतिक्रिया की सार्वभौमिकता और निर्वैयक्तिकता मान्य हो सकती है।

काण्ट की निर्वैयक्तिकता संबंधी उपर्युक्त धारणा अंशतः वर्तमान युग तक चली आई। जिस प्रकार काण्ट ने व्यक्तिगत रचियों, पूर्वाग्रहों या संबंध भावनाओं से मुक्ति काव्यानुभूति के लिए अनिवार्य मानी थी, उसी प्रकार पाश्चात्य आलोचना में इसके समानान्तर 'निर्वैयक्तिकता' का नव्य-कलासिकी सिद्धान्त प्राप्त होता है, जिसके प्रचलन का श्रेय आधुनिक युग के प्रसिद्ध कवि-आलोचक टी० एस० इलियट को है। इलियट ने भी वैयक्तिक संवेगों की सभी प्रकार की हलचलों के अपसरण का समर्थन किया। उन्होंने काव्य-रचना के लिए आत्म-वलिदान या आत्म-विलय को जिस प्रकार अनिवार्य माना, उसी प्रकार उसकी स्वीकृति ग्राहक-पक्ष में भी की जा सकती है। इलियट की इस धारणा की ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में रोमाण्टिक काव्य की अतिशय भावुकता का विरोध था। इसलिए उन्होंने जब आत्मवलिदान या आत्मविलय की बात की, तो वहाँ ममत्व के परिहार का आशय था—भावुकता या भावावेश का परिहार और उसके वाद काव्यकृति का वस्तुनिष्ठ आस्वाद। जिस 'कुछ' के प्रति आत्म-समर्पण का प्रतिपादन इलियट ने किया वह परंपरा थी, और परंपरा समष्टिगत मान्यताओं, भावनाओं का संस्कारवद्ध रूप होती है। अतः सहृदय को अहं का परिहार करके वस्तुनिष्ठ दृष्टि से इस सामान्य संस्कार के आधार पर कृति का आस्वाद करना चाहिए। निश्चित पृष्ठभूमि के संदर्भ में ही इलियट की इस मान्यता का औचित्य सिद्ध किया जा सकता है। रोमाण्टिक काव्यधारा में स्रष्टा और ग्राहक दोनों का दृष्टिकोण अतिशय भावुकता के कारण असंतुलित रूप धारण करने लगा था। व्यक्तिगत भाव-सम्पदा, नितान्त विषयप्रधान दृष्टि के महत्त्व में सृजन और मूल्यांकन दोनों दृष्टियों से कृति की वस्तुगत महत्ता गौण होने लगी थी, अतः इस

अस्तुलन के विरोध में इलियट ने अति वैयक्तिक दृष्टि के स्थान पर निर्वैयक्तिक दृष्टि की प्रतिष्ठा की और काव्य की सघटना में सवेग, अनुभूति, विचार, भाव-बोध आदि के कलात्मक अस्तुलन की सिद्धि की आवश्यकता का निरूपण किया। यह अस्तुलन वैयक्तिक यादृच्छिक भ्रमिया और भावुकता के त्याग से ही उत्पन्न होता है और सामाजिक तत्त्व के प्रति आत्ममग्नता के कारण व्यक्ति आत्मविस्तार करता है—यही विशेष का साधारणीकरण है और व्यक्ति-तत्त्व का समष्टि तत्त्व में विनय है। यह समष्टि तत्त्व कलाकृति के वस्तुगत रूप में ही निबद्ध रहता है अतः काव्यानुभूति व्यक्तिगत तरल सवेग का विभाजन न होकर सवेग का वस्तुगत विभाजन है। अर्थात् इस प्रक्रिया में ग्राहक का चित्त आत्म निरपेक्ष होकर वस्तुगत सत्ता का भावन करने लगता है।

इलियट की यह मान्यता भारतीय रसानुभूति की मान्यता के अत्यधिक निकट है, क्योंकि जिन प्रकार भारतीय चित्तको ने सद्दय के साधारणीकृत स्थायी भाव के आस्वाद पर बल दिया है उसी प्रकार इलियट भी निर्वैयक्तिकता का अर्थ वैयक्तिक सवेगों और अनुभवा का विस्तार मानने है, व्यक्ति-तत्त्व मात्र का निषेध नहीं।

डॉ० एफ० आर० लीविस ने टी० एम० इलियट की बात की आगे बढ़ाते हुए कहा कि पाठक के पक्ष से इस निर्वैयक्तिकता का अर्थ है—निदान्त वैयक्तिक सवेगों का व्यवहारण कर काव्यकृति को मूल वास्तविकता में निहित निर्वैयक्तिक सवेगों का बौद्धिक प्रक्रिया द्वारा ग्रहण। पाठक की यह अनुभूति निश्चय ही परस्पर विरोधी सवेगों के जटिल समोजन को ग्रहण करने के कारण जटिल अनुभूति है। इसके अतिरिक्त यह निर्वैयक्तिकता, जैसा कि अन्य विचारवा ने भी कहा है, एक ओर सवेगों की सावभौमिकता पर आधारित है और दूसरी ओर जैसा इलियट ने कहा 'जीने की सामाज्य सगणी के अधीन होने का मकेन करती है।'

लीविस के निर्वैयक्तिकता संबंधी विवेचन में स्पष्ट ही इलियट और रिचर्ड्स की मायताओं का आशिक रूप में ग्रहण किया गया है। इन मान्यताओं का साधारणीकरण की भारतीय धारणा से तनिक भी विरोध नहीं। किन्तु लीविस ने आगे बढ़कर यह भी कहा कि निर्वैयक्तिकता की सिद्धि के लिए जहाँ एक ओर समाज की अराजकता में असंपृक्तता आवश्यक है, वहाँ दूसरी ओर थोड़ा भाव भी। अथवा केवल असंपृक्तता का परिणाम मजबूतवाद भी हो सकता है, और यह निश्चय ही काव्यानुभूति के लिए बाधक होगा। एक बार फिर इलियट से भिन्न लीविस ने निरसगता का जयं व्यक्ति-तत्त्व का आत्मविस्तार किया। इस प्रकार पाठक की जिन निर्वैयक्तिकता को क्राण्ट और हेगेल ने १९वीं शती में दर्शन के सैद्धांतिक आधार पर प्रतिष्ठित किया, उस २०वीं शती में इलियट, रिचर्ड्स, लीविस आदि साहित्य-समालोचकों ने काव्य के सदर्भ में साहित्यिक ढंग से प्रतिपादित किया है। इन आलोचकों की दृष्टि में क्राण्ट द्वारा प्रयुक्त 'आभासिक' अथवा 'आभासिकहीनता' (डिसइंटेरेस्टेडनेस) शब्द सुखद नहीं है। यही नहीं कि वह निषेधात्मक है, बल्कि इसमें निदान्त रागशून्यता और शून्यता का आभास मिलता है। इसलिए उन्होंने 'आभासिकहीनता' के स्थान पर 'निर्वैयक्तिकता' (इम्पसनेलिटी) शब्द को अपनाया जो स्पष्टतः हेगेल के 'डि इडिबिजुअनादडैशन' से भिन्न है। अगेजी में 'पर्सनल' और 'इडिबिजुअल' में पर्याप्त अन्तर है। काव्य का पाठक अपने 'व्यक्ति-तत्त्व' का निषेध नहीं

करता, वल्कि 'वैयक्तिकता' का निषेध करता है। वह अपने वैयक्तिक संवेगों के संकुचित दायरे से मुक्त होकर अपने से बाहर बृहत्तर समाज, सांस्कृतिक परंपरा अथवा वस्तुगत सत्ता के साथ संबद्ध होकर चित्त का विस्तार करता है। इस दृष्टि से पश्चिम का आधुनिक नव्य-क्लासिकी काव्य-सिद्धान्त संस्कृत काव्यशास्त्र के साधारणीकरण सिद्धान्त के अत्यन्त निकट है।

नाट्य के संदर्भ में भी पश्चिमी विचारकों ने इसी प्रकार की निर्वैयक्तिकता का उल्लेख किया है। जे० बी० प्रीस्टले ने स्पष्ट शब्दों में लिखा है कि : "जब हम किसी अच्छे नाटक का सुन्दर प्रयोग देखते हैं तो हम अपने-आपको सजातीय प्राणियों के साथ अनुभव होनेवाले सामान्य स्तर से बहुत ऊँचा उठा हुआ समझते हैं; उनके साथ हमारी जो दैनिक संपृक्तता है, उससे हम दूर हट जाते हैं; हम एक देवतुल्य विशाल हृदय की भाँति दर्शन और श्रवण करते हैं। हम मानवजाति के साथ सहानुभूति के साथ संपृक्त होते हुए भी एक प्रकार की असंपृक्तता का अनुभव करते हैं, जैसे हम उसके कार्यों में कहीं भी संसक्त नहीं।"^१

उपर्युक्त तुलना से यह तो स्पष्ट है कि भारतीय और पाश्चात्य दोनों ही चिन्तन परंपराओं में काव्यास्वाद के लिए पाठक में निर्वैयक्तिकता को आवश्यक माना गया है, अन्तर है तो यह कि पाश्चात्य चिन्तन में इस बात को जहाँ निषेधात्मक रूप में कहा गया है, भारतीय चिन्तन में उसके लिए विधेयात्मक अवधारणा उपलब्ध होती है। 'निर्वैयक्तिकता' निषेधात्मक है, जबकि साधारणीकरण विधेयात्मक है। निर्वैयक्तिक होकर पाठक अपने वास्तविक व्यक्तित्व को प्राप्त करता है। परिमित प्रमातृत्व के प्रभूष्ट होने पर प्रमाता का निजधर्म प्रकाशित हो जाता है और वह अपनी शुद्ध भाव-भूमि में आत्मपरामर्श का अनुभव करता है, जिसे संस्कृत काव्यशास्त्र में 'स्वहृदय-संवाद-भाजकता' की सज्ञा दी गई है। यह 'स्व-हृदय-संवाद' एक प्रकार की आत्मोपलब्धि है। इसके अतिरिक्त विधेयात्मक ढंग से विचार करने का ही परिणाम है कि भारतीय आचार्यों ने प्रेक्षक-व्यक्ति की व्यक्तिशः रसानुभूति से भी आगे बढ़कर सामूहिक और सामाजिक रसानुभूति का निरूपण किया है।

नाट्य के संदर्भ में अभिनवगुप्त द्वारा प्रतिपादित सामुदायिक प्रभाव से उत्पन्न होने वाले साधारणीकरण के समान विचार पश्चिम में इधर मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्रियों के विवेचन में सुलभ होने लगा है। उदाहरण के लिए, अन्स्ट फ्रिज़र का यह कथन :

"स्पष्टतः मनुष्य निपट 'स्व' से कुछ अधिक होना चाहता है। वह 'पूर्ण' मनुष्य होना चाहता है। वह विच्छिन्न व्यक्ति रहकर संतुष्ट नहीं हो सकता।.....वह ऐसे 'कुछ' की ओर सकेत करना चाहता है, जो 'मैं' से अधिक हो, जो स्वयं उससे बाहर होते हुए भी उसका स्वधर्म हो।"^२

इस प्रकार साधारणीकरण के द्वारा आत्मोपलब्धि का विस्तार व्यापक सामाजिकता में होता है।

^१ द नेचर ऑफ़ द ड्रामा, लिसनर, ५८, (१९५७), पृ० ९१७

^२ द नेसेसिटी ऑफ़ आर्ट, पृ० ८

सादात्म्य या समानुभूति

सहृदय के चित्र की ममत्वादि से मुक्ति और काव्यविषय की देशकालादि के बंधनो से मुक्ति, साधारणीकरण प्रक्रिया का प्रथम सोपान है, और तादात्म्य या समानुभूति दूसरा। साधारणीकरण में निहित तादात्म्य सबंधी मान्यता के समरक्ष पाषाणाय सौन्दर्य-शास्त्र में एम्पेयी अथवा समानुभूति का सिद्धांत प्राप्त होता है। पौरस्त्य और पाषाणाय कला सिद्धान्तों के तुलनात्मक अध्ययन की दिशा में अग्रणीतुल्य काय करनेवाले प्रो० आनन्द कुमारस्वामी ने काफी पहले इन दोनों के सादृश्य की ओर सबेन किया था। उन्होंने साधारण्य का अर्थ अंग्रेजी में 'आदरिबल मिम्पेयी' किया है, जो उनके विचार से 'एम्पेयी' के तुल्य है। दोनों सिद्धांतों की तुलना करते हुए उन्होंने यह भी लिखा है कि "वासना" एक प्रकार की अज्ञान अथवा अजिन मनोवृत्ति है, जो कभी-कभी भावुकता का रूप भी ग्रहण कर सकती है कि तु वही 'अदर्श सहानुभूति' के रूप में साधारण्य की संभावना के लिए अनिवाय है। इस दृष्टि से साधारण्य महामति (कन्सेन्ट) का ही दूसरा पक्ष है और इसी का सादृश्य, माहित्य साहस्य, तदाकारता आदि सजाओ से अभिहित किया जाता है।^१

सौंदर्यपरक सहानुभूति के स्वरूप की ओर स्पष्ट करते हुए श्री आनन्द कुमारस्वामी ने कहा कि इस सहानुभूति का स्वरूप नैतिक तत्त्वों से मुक्त अत आदर्श होता है, अर्थात् इसका अनुभव कलाकृति में व्यक्त सत और असत, सुख और दुःख, भभी स्थितियों में समान रूप से होता है। इससे भिन्न नैतिक सहानुभूति का बंध अनुभव किसी काव्य, नाटक अथवा चित्र में आदर्श चरित्र के रूप में चित्रित राम जैसे नायक के प्रति तो निश्चय ही हो सकता है, परन्तु ऐसी सहानुभूति का सबंध धर्म की दृष्टि से कलाकृति के आस्वाद से होता है विशुद्ध सौन्दर्यशास्त्र से नहीं। सौंदर्यशास्त्र के क्षणों में दशक कृति को मानों ईश्वरीय दृष्टि से देखना है, जो गीता के अनुसार किसी के शुभ-अशुभ कर्मों की ओर ध्यान न देकर, अपने सूय का प्रकाश न्यायी और अन्यायी पर समान रूप से करता है।^२

पश्चिम में तादात्म्य की चर्चा समानुभूति (एम्पेयी) सिद्धांत के अंतर्गत की गई है। पहले स्पष्ट किया जा चुका है कि समानुभूति का अर्थ पश्चिम के विद्वानों ने किसी-न-किसी रूप में विषय और विषयी के बीच द्वैत चेतना का लोप रबीकार किया है। परन्तु इस अद्वैत सिद्धि की प्रक्रिया के सबंध में भारतीय तादात्म्य की ध्याम्या विचित् भिन्न है। थ्योडोर लिप्स जहाँ द्वैत के लोप की प्रक्रिया में विषयी के द्वारा विषय पर अह का प्रक्षेपण स्वीकार करते हैं, वहाँ भारतीय मनीषी विषय में विषयी के अह का विलय—तदाकरण मानते हैं। विषय और विषयी के इस पारस्परिक अन्त प्रवेश से जहाँ उसका अनुभव समुद्भूत होता है, वहाँ यह प्रक्रिया—अपने चेतनधर्मी चित्त से कलावस्तु को सजीविन करने का प्रयास, कलावस्तु में निहित अनुभूति को ग्रहण करने की अपेक्षा, उस पर अपना दृष्टिकोण आरोपित करने का प्रयत्न अधिक प्रतीत होती है। अभिनवगुप्त ने इस अनुभव को आत्मा स्वाद तो माना है अपने महत्त्व का बोध नहीं। आत्मास्वाद भी इस नाते कि विश्वाराम के साथ सर्वव्यापी चेतन-तत्त्व के साथ तदाकार हो जाने पर उसका आस्वाद आत्मास्वाद

^१ द ट्रान्सफॉर्मेशन ऑफ़ नेचर इन आर्ट, पृ० ५२, १९७

^२ वही, पृ० १९८

से भिन्न नहीं होता। इसके अतिरिक्त भी कलावरतु को भारतीय काव्यशास्त्र में उस अर्थ में जड़ नहीं माना गया, जिस अर्थ में थ्योडर लिप्स ने उसे जड़ स्वीकार किया है। पश्चिम में समानुभूति के सिद्धान्त की व्याख्या मूर्ति, चित्र आदि कलाओं के संदर्भ में हुई, इसलिए उसे जड़ कहकर, उसके प्रति उत्पन्न विपयिगत संवेगों के कलाकृति पर प्रक्षेपण का प्रतिपादन किया गया। भारतीय विचारकों ने तादात्म्य की व्याख्या उस शब्दार्थमय काव्य के संदर्भ में की, जिसमें भाषा के माध्यम से स्वयं चेतनधर्मी चित्त की अनुभूतियाँ बढ़ रहती हैं। अतः प्रश्न उनको ग्रहण करने का होता है, आत्मप्रक्षेपण का नहीं। इसलिए समानुभूति की पाश्चात्य धारणा और 'साधारणीकरण' के सिद्धान्त में मूल अन्तर यही है कि एक में जहाँ इदं में आत्म के विलय की, दोनों के तदाकरण की बात कही गई है, वहाँ दूसरे में इदं पर आत्म के प्रक्षेपण या आरोपण की। 'समानुभूति' सिद्धान्त की इस परिसीमा का प्रमुख कारण यही है कि इस सिद्धान्त की व्याख्या काव्येतर कलाओं के संदर्भ में तो की ही गई, कभी-कभी कला-इतर सामान्य सौन्दर्य के प्रति चित्त की भावात्मक प्रतिक्रिया की व्याख्या के लिए भी की गई और इसीलिए वहाँ शारीरिक चेष्टाओं पर भी पर्याप्त बल दिया गया।

पश्चिमी विचारकों में विल्हेम वोरिंगर द्वारा की गई 'समानुभूति' की व्याख्या, साधारणीकरण सिद्धान्त के सर्वाधिक निकट है। उन्होंने दो बातों पर विशेष बल दिया है। एक तो यह कि 'समानुभूति' केवल उन्हीं कलाओं से हो सकती है, जो ऐन्द्रिय बोध-सुलभ मूर्तिमत्ता और मांसलता से युक्त हों, ऐसी कृतियों से नहीं जो अमूर्त हों, अथवा जिनमें ज्यामितिक रूपों की प्रधानता हो। वे दोनों ही मानव की सहज अनुभूति का विषय नहीं हो सकती, उन तक केवल कल्पना के माध्यम से सहज मानवीय प्रकृति का अतिक्रमण करके ही पहुँचा जा सकता है। इसलिए ग्राहक के चित्त में समानुभूति जाग्रत करने के लिए कलाकृति को मांसल और मूर्त होना ही चाहिए, क्योंकि समानुभूति में ग्राहक का मन 'संक्रमण' करता है, 'अतिक्रमण' नहीं; और 'संक्रमण' का अर्थ है—कलाकृति से अपने-आपको लय कर देना। इस 'समानुभूति' के लिए सामान्य जीवनानुभव की सीमाओं से ग्राहक के मन की मुक्ति अनिवार्य है, यह कहना व्यर्थ है। विषय में विषयी के मन का विलय ही संक्रमण है, ऐसा उन्होंने अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में कहा है। वे समानुभूति को विश्व और मानव के सुखद सहानुभूतिपूर्ण संबंध का परिणाम मानते हैं। साधारणीकरण की स्थापना काव्य के संदर्भ में की गई, जो भावमूलक कला है, जिसके प्रति मानव-मन की प्रतिक्रिया अनुभूत्यात्मक ही होती है। वह काव्य का अनुभावन है, बौद्धिक या कल्पनाप्रवण 'अनुचिन्तन' नहीं। अतः यह कहना कि समानुभूति का विषय वे ही कलाएँ हो सकती हैं जो ग्राहक में अनुभूति जगा सकें, भारतीय मान्यता के अत्यंत अनुकूल है। दूसरी ओर अहं के बोध से मुक्ति, मम और पर की भावना का परिहार, सामान्य जीवनानुभव के ही रूप है। वस्तुतः संस्कृत काव्यशास्त्र में निरूपित 'तन्मयीभवन' का सिद्धान्त कहीं अधिक गहन है। अभिनवगुप्त के रसविवेचन में तन्मयीभवन का बड़ा महत्त्वपूर्ण स्थान है। 'तन्मयीभवन' का प्रयोग उन्होंने रस-निरूपण के दौरान अनेक प्रसंगों में किया है। उदाहरण के लिए :

(१) इत्यत्रानुभावविभावाद्योपनोत्तरमेव तन्मयीभवनमुपपत्त्य तद्विभावानुभावोचित-
चिन्तवृत्तिवात्सलानुरजिनस्वसविधान्-द्वयवर्णा गोचरोऽर्थो रसात्मा ।^१

(२) हृदयसंवादवलाद् विभावानुभावप्रतीतो तन्मयीभावेनास्वाद्यमान एव
रस्यमानर्तकप्राण सिद्धस्वभावमुत्पादिविलक्षण परिस्फुरति ।^२

(३) पुनरनुभावप्रतिपादने हि पुनरुक्तिरतन्मयीभावो वा ।^३

(४) कौञ्चस्पद् द्विविधोऽयं य शोक स एव तथाभूतविभाषतुत्स्यान्नन्वाद्य-
नुभावचर्चणया हृदयसंवादतन्मयीभवनक्रमादास्वाद्यमानता प्रतिपन्न ।^४

(५) तच्चिन्तवृत्तिरतन्मयीभवनमेव ह्यनुभवनम् ।^५

(६) ससृष्ट अनुमानस्मृत्याविसोपानमाहृद्ये तन्मयीभावोचितचर्चणाप्राणतया ।^६

(७) एकाग्रं च सामाजिकं तन्मयीभूत आस्वादयित्वा ।^७

(८) तैर्ये सम्पन्नद्वया हृदयसंवादक्रमेण तन्मयीभावापभ्रममातृभूयभेदमुपसम्प्राप्ता
अचित्त्या स्यायिन आ समन्तात्साधारणोभावेन निविघ्नप्रतिपत्तिवशात् ।^८

अभिनवगुप्त के काव्यगण तन्मयीभवन को स्पष्टतया समझने के लिए 'ईश्वर प्रयभिज्ञा' में प्रस्तुत एक लौकिक उदाहरण विशेष सहायक हो सकता है ।^९ हम एक घट का प्रत्यक्ष करते हैं । घट हमारी चक्षुर्गोचर पर प्रतिफलित होकर हमारे मानस-मंडल पर उपस्थित होता है । मन पटल दृष्टि चेतना का ही एक प्रसृत रूप है, विमर्श का ही एक स्पष्टित रूप है । इस प्रकार बाह्य घट हमारी प्रकाश-विमर्शमयी सत्ता का ही एक अंग बन जाता है । विषय की यह आत्मकारा परिणति ही 'तन्मयीभवन' है । अभिनवगुप्त के मानस की ओर स्पष्ट करन हुए भास्वरवण्ट^{१०} कहते हैं कि "बाह्य पदार्थों का जो रूप

^१ ध्वयालोक-लोचन, पृ० ८२

^२ वही, पृ० ८१

^३ वही, पृ० ८३

^४ ध्वयालोक लोचन, पृ० ८६-८७

^५ वही, पृ० १६३

^६ अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८४

^७ वही, पृ० २८६

^८ वही, पृ० २६०

^९ तथा च घटो मम स्फुरतीति कोऽर्थ ? मदीय स्फुरण स्पष्टनमाविष्ट मद्रूपतामापन्न एव, चिन्मयत्वात् ।

डॉ० प्रेमस्वरूप गुप्त रसागाधर ना शास्त्रीय अध्ययन, पृ० २०२ पर उद्धृत ।

^{१०} घट्टण समये भावस्य मायया भावत्वेन भासितं निज सहजशुद्धप्रकाशाद्य स्वहृदयमेव प्रमातारं प्रति स्फुटीभवति यतः तदा प्रमाता तदस्तु प्रति दिव्यभासमये व्यापकीभवति । यदुक्तम्—

दिव्यभवेद्य सर्वाद्यान् पदा व्याप्यावतिष्ठते ।

तदा किं घट्टनीकतेन स्वयमेवावभास्यते ॥

व्यापकीभवेद्य तदस्तु स्वरात्मसात्करोति तन्मयीभावसादान् च घट्टुज शुद्धप्रकाशास्वस्वा-
सादानमेव, प्रमातु शुद्धप्रकाशात्स्वरूपत्वात् ।" वही, पृ० २०२ पर उद्धृत

प्रमाता की चेतना के समक्ष आता है, वह मूलतः प्रकाश से भिन्न नहीं है, तथापि माया के द्वारा पृथक् रूप से भासित होता हुआ संकुचित चेतना के सामने आता है। प्रमाता की चेतना उस वस्तु के साक्षात्कार के समय व्यापक होकर फैल जाती है और फैलकर उस वस्तु को अपना अंग बना लेती है। पदार्थों की यह आत्मरूपता की प्राप्ति ही 'तन्मयीभाव' है।^१ इस प्रकार अभिनवगुप्त के 'तन्मयीभवन' का अर्थ है—प्रमेय की आत्मकारा परिणति। काव्य के संदर्भ में काव्य-विषय की सहृदय-हृदयाकारा परिणति ही तन्मयीभवन है।

नाट्यदर्शन अथवा काव्यदर्शन के द्वारा सहृदय का हृदय द्रवीभूत होकर फैल जाता है और इस प्रकार वह अपने अन्तर्गत काव्य-भाव को भी समाविष्ट कर लेता है। इसी प्रक्रिया को अभिनवगुप्त ने 'तन्मयीभवन' की संज्ञा दी है।

किन्तु तन्मयीभवन का एक अन्य अर्थ भी संस्कृत काव्यशास्त्र में प्राप्त होता है जिसके प्रतिपादक रसगंगाधरकार पंडितराज जगन्नाथ है। उन्होंने अभिनवगुप्त के तन्मयी-भाव की वेदान्ती व्याख्या करते हुए चित्तवृत्ति की विषयकारा परिणति का निरूपण किया है।^१ दोनों मान्यताओं में अन्तर यह है कि अभिनवगुप्त के तन्मयीभवन में प्रक्रिया बाहर से भीतर की ओर है, जबकि पंडितराज में भीतर से बाहर की ओर। एक के अनुसार प्रमेय प्रमाता के साथ तन्मय होता है और दूसरे के अनुसार प्रमाता प्रमेय के साथ। किन्तु दोनों ही स्थितियों में प्रमाता का हृदय प्रमेय के द्वारा फैलकर व्यापक होता है। प्रमाता के पक्ष में यह किसी-न-किसी रूप में आत्मविस्तार ही कहा जाएगा। रसानुभूति के लिए तन्मयीभवन की प्रक्रिया का अत्यधिक महत्त्व है; तन्मयीभाव की युक्ति से काव्य का आस्वाद संभव होता है। स्पष्ट ही तन्मयीभवन की इस दर्शनाधृत गहन प्रक्रिया की तुलना में पाश्चात्य 'एम्पेथी' सतही एवं सपाट प्रतीत होती है।

मानसिक अंतराल और तन्मयीभवन

सौन्दर्यानुभूति में ग्राहक कलाकृति के साथ तादात्म्य अनुभव करने के साथ ही जिस प्रकार एक सीमा तक दूरी बनाए रखता है, उसको देखते हुए 'एम्पेथी' अथवा 'समानुभूति' सिद्धान्त अपर्याप्त प्रतीत होता है। संभवतः इसीलिए, जैसा कि स्पाशटि ने कहा है, कालक्रम से 'समानुभूति' सिद्धान्त बिना खंडन के ही त्याग दिया गया।^२ सौन्दर्यानुभूति में तादात्म्य पर बल देते हुए लिप्स और ली यह भूल गए कि उनसे पहले 'अनासक्ति' सिद्धान्त की स्थापना हो चुकी थी और निरपवाद रूप से प्रायः सभी क्षेत्रों में यह स्वीकार किया गया था कि सौन्दर्यानुभूति के लिए आसक्तिहीनता की शर्त अनिवार्य है। 'समानुभूति' सिद्धान्त के साथ कठिनाई यह है कि इसके द्वारा आसक्तिहीनता की व्याख्या नहीं हो सकती, क्योंकि समानुभूति के अन्तर्गत आसक्तिहीनता के लिए गुंजाइश ही नहीं है। इस दृष्टि से एडवर्ड बुलो द्वारा प्रस्तावित 'मानसिक अंतराल' (साइकिकल डिस्टेंस) का सिद्धान्त समानुभूति का पूरक ही नहीं बल्कि अपेक्षाकृत अधिक संतोपप्रद है। यद्यपि शब्दगत औचित्य की दृष्टि

^१ यद्वा विभावादिचर्वणामहिम्ना सहृदयस्य निजहृदयतावशोन्मिषितेन तत्तत्स्थाद्युपहित-स्वरूपानन्दाकारा समाधाविव योगिनश्चिन्तवृत्तिरूपजायते, तन्मयीभवनमिति।

रसगंगाधर, पृ० ८६

^२ द स्ट्रक्चर ऑफ़ एस्थेटिक्स, पृ० २४३

से मानसिक अन्तराल सजा भी सुगम तथा है क्योंकि अन्तराल से स्पष्टतः दूरी का ही बोध होता है और यह दूरी चाहे जितनी कम हो किन्तु उससे तादात्म्य तो दूर, निकटता का भी ग्रहण नहीं होता।

परन्तु शायद अर्थात्ता के रहत भी मानसिक अन्तराल की जो व्याख्या बुल्लो ने की है उससे कलाकृति और ग्राहक के संबंध की निकटता और दूरी का एक साथ ही बोध हो जाता है। मानसिक अन्तराल की स्थापना करने से पहले बुल्लो के सम्मुख 'अनासक्ति', वस्तुनिष्ठता अनुचिन्तन प्रभृति अवधारणाएँ विद्यमान थीं। इन अवधारणाओं से बुल्लो को पूरा सतृप्त इस निष्कर्ष में आया कि इसमें मात्रा भेद के लिए अवकाश न था। उदाहरण के लिए अनासक्ति या तो पूरा ही सत्की है या अपूर्ण—इन दोनों के बीच में अनासक्ति की कोई स्थिति सम्भव नहीं है। इस प्रकार अनासक्ति एक प्रकार की स्थिर अवधारणा है जिसमें लचीलेपन का संवधा अभाव है। बुल्लो ने इस स्थिरता के बदले 'मानसिक अन्तराल' जसी पर्याप्त लचीली अवधारणा का प्रस्ताव किया जिसमें मात्रा भेद के लिए पूरा अवकाश है। जमा कि उन्होंने स्वयं कहा है 'अन्तराल में स्वभावानुसार मात्रा के लिए पूरा स्थान है। कलाकृति की प्रकृति के अनुसार कलाकृति और ग्राहक के बीच की दूरी घट-बढ़ सकती है—व्यापक अपनी प्रकृति के अनुरूप प्रत्येक कलाकृति ग्राहक में अधिक या कम दूरी स्थापित कर लेती है। इसके अनिश्चित कलाकृति और ग्राहक के बीच की दूरी स्वयं ग्राहक की ग्रहण-क्षमता के अनुसार भी घट बढ़ सकता है।'

निस्संदेह बुल्लो के मानसिक अन्तराल सिद्धांत में पर्याप्त लचीलापन है और उसमें निश्चित निकटता और दूरी दोनों की संभावनाओं को देखने हुए अनेक विचारका द्वारा उसे समयन प्राप्त हुआ है। बुल्लो ने तो अपने प्रतीकत्मक रूप के ग्रहण में 'मानसिक अन्तराल' को उपयोगी पाकर स्वाकार किया है। वजिल मी० एलिड्रिच ने भी इसी सिद्धान्त को विषय विषयी संबंध की सबसे सनीपप्रद व्याख्या मानकर अपनी सहमति व्यक्त की है। अपनी दृष्टि से मानसिक अन्तराल की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है कि 'यह दूरीकरण वस्तुतः उस विषय से नहीं है जिस ह में कलात्मक दृष्टि से देखते हैं बल्कि ऐसी दूरी है जिसमें प्रत्येक भौतिक वस्तु के रूप में विषय से अपने-आपको दूर रखना है। विषय की इस दूरी में ग्रहण करते हुए यह वस्तुतः विषय के साथ एक विशेष प्रकार की आत्मीयता में प्रवेश करता है और जिस सीमा तक उस विषय के कलात्मक पक्ष उसने सम्मुख उद्घाटित होने हैं उस सीमा तक आत्मीयता भी होती है। इस दूरी के कारण विषय कलात्मक वस्तु के रूप में परिलक्षित होता है।'

इस प्रकार एलिड्रिच के अनुसार मानसिक अन्तराल में एक विशेष प्रकार की आत्मीयता

१ ब्रिटिश जनरल ऑफ साइकानोजी जून १९१२ पृ० २४

२ Thus the distance or detachment is not from the thing on which we direct our attention, but rather perceptible distances himself only from the thing as physical object. By pretending the thing he actually gets into a special sort of intimacy with it in as much as its aspects are then revealed to him. It is then the thing as aesthetic object.

(इन्टिमेसी) के लिए भी अवकाश है और इसके द्वारा कला-विषय अपने भौतिक रूप को अलक्षित रखकर कलात्मक वस्तु के रूप में गोचर होता है। किन्तु इन मंभावनाओं के रहते हुए भी मानसिक अन्तराल में एक प्रकार की यन्त्रगत नाप-तोल की प्रतीति होती है। इस सिद्धान्त के प्रयोग में निकटता और दूरी को जिस प्रकार घटाने-बढ़ाने का विधान है, वह किसी यन्त्र के लिए तो संभव है किन्तु सामान्य अनुभव में किसी सहृदय के द्वारा इस प्रकार की चेष्टा दृष्टिगोचर नहीं होती। कोई सहृदय कलाकृति को ग्रहण करते समय अपने हृदय को उससे निकट या दूर रखने की मात्रा का ऐसा सचेत और गणनापरक व्यायाम नहीं करता। मनोवैज्ञानिक परीक्षण के लिए सभवतः यह सिद्धान्त उपयोगी हो सकता है, जो कि ब्रुलो के प्रयोग का मूल क्षेत्र भी था, किन्तु सौन्दर्यानुभूति संबंधी साक्षात् अनुभव की सुकुमारता को देखते हुए 'मानसिक अन्तराल' की उपयुक्तता में संदेह है।

इसके विपरीत अभिनवगुप्त के 'तन्मयीभवन' अथवा 'तादात्म्य' में काव्यकृति और सहृदय के संबंध का सर्वथा सुसंगत विवेचन प्राप्त होता है। 'तन्मयीभवन' न तो 'एम्पेथी' के समान नितान्त एकाकारता की स्थिति है और न 'साइकिकल डिस्टेस' के समान किञ्चित् अन्तराल की, बल्कि इसमें विषय और विषयी की भिन्न स्वतन्त्र सत्ता को स्वीकार करते हुए दो सत्ताओं के बीच तादात्म्य-स्थापन का विधान है। इस संबंध-भावना के मूल में एक निश्चित दार्शनिक आधार है। "कश्मीरी आगमिकों की यह धारणा है कि रसास्वाद के लिए द्वैत की भूमिका आवश्यक है, अन्यथा आस्वाद-आस्वाद्य और आस्वादक की अपेक्षित भूमियाँ न होंगी और न होंगी तो रसास्वाद न होगा।.....द्वैत के साथ ही, रसबोध के लिए, अद्वैत भी आवश्यक है। अभिनव के अनुसार यह स्थिति प्रत्यभिज्ञादर्शन से ही संभव है जहाँ अद्वैत में भी द्वैत है, पर वह आस्वाद-बोध के लिए स्वातन्त्र्यवश कल्पित है। इसलिए सच्चा रसास्वाद न एकान्ततः द्वैत-मत वालों की दृष्टि से सगत हो सकता है, न एकान्ततः अद्वैत-मत वालों की दृष्टि से।"¹

इसीलिए काव्यास्वाद के सदर्थ में तन्मयीभवन का विवेचन करते हुए अभिनवगुप्त स्पष्ट शब्दों में कहते हैं कि सहृदय न तो अनुकार्य के भावों को अनुभव करता है, न नट के भावों को। विभावादि तथा नटादि का महत्त्व भावों के उद्बोधन तक ही सीमित है। रसास्वाद तो प्रत्येक सहृदय अपने ही भावों के सस्कार का करता है। विभावादि के भाव सहृदय के हृदय में सक्रमित नहीं होते : वे केवल सहृदय के हृदय में अव्यक्त पड़े हुए भावों को व्यक्त करने के निमित्त मात्र हैं। इस प्रकार काव्यगत भावों और सहृदयगत भावों में अन्त तक द्वैतता सुरक्षित रहती है। यदि विषय और विषयी के भावों का परस्पर संक्रमण होता तो 'एम्पेथी' के समान 'तादात्म्य' माना जाता। दूसरी ओर यदि काव्यगत भाव और सहृदयगत भाव सर्वथा विजातीय होते तो उनमें अन्तराल स्वीकार किया जाता। किन्तु यहाँ स्थिति विलक्षण है। एक ही विश्व-चेतना के अंग होने के कारण एक ओर काव्यगत भाव और सहृदयगत भाव सजातीय हैं तो दूसरी ओर आस्वादप्रक्रिया में दोनों का अस्तित्व अपने स्थान पर पूर्णतः सुरक्षित है। इस प्रकार यहाँ द्वैत में अद्वैत और अद्वैत में द्वैत की स्थिति स्वीकार की गई है।

¹ डॉ० राममूर्ति त्रिपाठी : रस विमर्श, पृ० ५३

रसास्वात्मगत तामसीभवन क स्वरूप को गमनाय क लिए अभिनवगुप्त न एक लौकिक उदाहरण लिया है जसे ककश ककडिया के समूह मे कण्ठकित भूमि भाग पर कठिनाई म संचरण करत हुए किमी जन को देखकर सुकुमारहृदया प्रमत्ता उगम माना जामानुप्रवेश करके अत्यन्त निम्न हो जाती है उसी प्रकार राहून्स का भी माग है कयाकि सुकुमारता निमगता का पर्याय है और कवि हृदय क साथ तात्काल्य स्थापित कर सकने की पायता ही सहृदयत्व का उक्थ है ।^१ इस उद्धरण म इव अर्थात् मानो शब्द ध्यान देने योग्य है । अभिनवगुप्त न सीध आमानुप्रवेश नहीं कहा है बल्कि यह कहा है कि मानो आमानुप्रवेश होना है यथाकि किसी अय व्यक्ति म पूणत अनुप्रवेश असम्भव है । इस प्रकार तामसीभवन म निहित तात्काल्य एव पार्थक्य दाना स्थितिया का अत्यन्त स्पष्ट उल्लेख प्राप्त होता है ।

रम मायता के अनुरूप स्वर पाश्चाय चिन्तन म भी विचार करन की प्रवृत्ति दृष्टिगोचर हा रही है । सुप्रसिद्ध आम्ब्रियन सौन्दर्यशास्त्री अस्ट पिण्डर ने लिखा है कि प्रथम प्रशिक्षित बन्धु के साथ सादात्म्य नहीं करता बल्कि उममे दूरी बनाए रहता है वह सच्चा प्रतिनिधण के द्वारा वास्तविक क प्रत्यक्ष प्रभाव को सह लेता है और कथा म उम सुप्त स्वप्नता को उत्पन्न करता है जिममे दैनंदिन जीवन क भार उसको बर्चन रखते हैं ।^२ पिण्डर न यथापि तात्काल्य का निषेध करत हुए पाथक्य की आवश्यकता पर बत लिया है किन्तु सपूण मदम का देवत हुए उनके मतव्य म पाथक्य क साथ तात्काल्य का प्रतिपालन व्यजित होना ह जो बहुत कुछ भारतीय परंपरा क अनुरूप है ।

कवि काव्य और पाठक का साधारणीकरण

साधारणीकरण सिद्धांत म एक और महत्वपूर्ण प्रश्न जा उठाया गया है वह यह है कि साधारणीकरण किसका होना है ?

इस प्रश्न का उत्तर पूर्व और पश्चिम दोनों म सपूण प्रक्रिया के संबध म ही लिया गया है । कवि क साधारणीकृत भाव द्वारा रचित काव्यकृति देशकाल यकिन-समयों म सुक्त साधारणीकृत रूप म अन्तित ग्रहण करती है और इसी विलक्षण अंतौकिक स्वायत्त रूप क कारण बर्ध सामाजिकों साधारणीकृत स्थायी भाव एव निस्संग चित्तवृत्ति म ग्रहण करन पर सुलभ होती है । वस्तुतः यदि आस्वात् की दृष्टि से दया जाए, तो प्रासंगिक पाठक की चित्तवृत्ति का साधारणीकरण ही है शय का संबध एक ओर मृज्जन प्रक्रिया से है तथा दूसरी ओर काव्यकृति की स्वल्प व्याख्या म है ।

^१ यथा हि ककशककरानिकरकण्टकिते देशे कुस्तत्रे संचरन् जन पश्यन्वा अपि सुकुमार हृदयाया प्रमदायास्तदा मानुप्रवेश इष जायमान खेदमतिरामावत् प्रहारपातादौ वा तथा सहृदयस्य स एव माग सुकुमारता हि बमलयापरपर्यायि सहृदयत्वे हृदयस्य हि कवि हृदयतादान्यापत्तियाग्यतव उक्थ । अभिनवभारती भाग २ प ० ३ ६

The onlooker does not identify himself with what is represented but gains distance from it to exercise the direct power of aesthetically rough material representation and finds not that happy freedom of which the burdens of everyday life deprive him. *The Aesthetics of Art* p 9

पश्चिम में साधारणीकरण किसका या किससे होता है ? यह प्रश्न ठीक इसी रूप में नहीं उठाया गया, न ही आचार्य विश्वनाथ द्वारा प्रतिपादित आश्रय से तादात्म्य या पंडितराज जगन्नाथ की मौलिक स्थापना—दोष की कल्पना का समकक्षी कोई सिद्धान्त पश्चिम की चिन्तन-प्रणाली में मिलता है ।

आधुनिक युग के चिन्तकों में आचार्य शुक्ल की विचारधारा आचार्य विश्वनाथ से प्रभावित थी । अतः उन्होंने भी आश्रय से तादात्म्य का प्रतिपादन करते हुए स्थापना की कि साधारणीकरण आलम्बनत्व धर्म का होता है, जो पहले आश्रय-रूप कवि में सिद्ध होता है । पश्चिम के विचारकों ने ठीक इसी प्रकार आश्रय, आलम्बन आदि के भेद न करके संपूर्ण काव्यकृति के निर्व्ययितक वस्तुगत अस्तित्व को निस्संग हृदय से ग्रहण करने की बात की है । यों शब्द-भेद से आश्रय के स्थान पर नायक से तादात्म्य के प्रश्न पर वहाँ भी विचार किया गया है । वस्तुतः काव्य का सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण और प्रधान पात्र होने के कारण पूर्व और पश्चिम दोनों में ही नायक को कवि की भावना का प्रतीक माना गया, क्योंकि कथा का नयन उसी के द्वारा होता है । इसीलिए भट्टतोत ने कहा था : “नायकस्य कवेः श्रोतुः समानोऽनुभवस्ततः ।”^१ आचार्य शुक्ल ने तो यहाँ तक कहा कि जहाँ पाठक का तादात्म्य आश्रय या नायक से नहीं होता, वहाँ हमारा अनुभव निम्न कोटि का होता है ।^२ अर्थात् आचार्य अभिनवगुप्त जब ‘तन्मयीभवन’ और निमग्नता की बात करते हैं, तो उनका आशय पूर्ण तादात्म्य से होता है ।

पश्चिमी विचारकों ने कृति के प्रति एकाधिक प्रकार की प्रतिक्रियाओं की संभावना स्वीकार की है । किसी उपन्यास या कविता के विविध पात्रों के प्रति हमारी प्रतिक्रिया नायक की ही प्रतिक्रिया नहीं होती । इस भाव-वैविध्य की व्याख्या करते हुए टॉमस मुनरो ने कहा है : “एक कहानी के अनुभव-काल में व्यक्ति निरन्तर एक ही पात्र से या क्रमानुसार एकाधिक पात्रों से तादात्म्य कर सकता है । इस प्रसंग में होनेवाली प्रतिक्रिया दो बातों पर निर्भर रहती है : अंशतः कलाकार के अभिप्राय और अपने दृष्टिकोण पर ।”^३ मुनरो के अनुसार, : “किसी भी विशेष पात्र के साथ तादात्म्य की मात्रा बहुत दूर तक व्यक्ति के अपने व्यक्तित्व पर निर्भर है, जिसमें उसकी अचेतन स्थितियाँ भी सम्मिलित हैं ।”^४

वस्तुतः नायक से तादात्म्य की बात जिस साहित्य को दृष्टि में रखते हुए की गई है, उसमें न केवल नायक सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण एवं केन्द्रीय पात्र होता था, वही कार्यव्यापार का नियंता और संचालक भी होता था; बल्कि भारतीय काव्यशास्त्र में तो इस पात्र की कल्पना विशेष गुणयुक्त रूप में की गई है । अतः ऐसे पात्र से तादात्म्य करने में पाठक के सम्मुख कोई व्यावहारिक कठिनाई उपस्थित नहीं होती । आज कदाचित् यह सहज-संभव नहीं है । किसी भी काव्यकृति के प्रति, जिसमें जटिल स्थितियों की संघटना हो, हमारी

^१ ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ६३

^२ चिन्तामणि, पृ० २३१

^३ *The Failure Story : An Evaluation, Journal of Aesthetics & Art Criticism, Vol, XVII, No. 3, p. 367.*

^४ *Ibid.*

प्रतिक्रिया एकान्त होगी क्योंकि नायक के साथ पूरा तादात्म्य की स्थिति में, हमारी प्रतिक्रियाएँ उसी के विचार सवेगात्मक दृष्टिकोण से संचालित होंगी और हम प्रत्येक स्थिति में नायक के समान प्रतिक्रिया के लिए बाध्य हो जाएँगे, जो सर्वत्र संभव नहीं है।

नायक से तादात्म्य का अर्थ है कि हम ममत्त्व बाधव्यापार को कवि के दृष्टिकोण में न स्वीकार नायक के दृष्टिकोण से देखें और परिणामतः जटिलताओं में युक्त बाधवृत्ति अपना ममत्त्वता में हमारे लिए ग्राह्य न रहें क्योंकि कवि का दृष्टिकोण सर्वत्र वही नहीं होता जो नायक का दृष्टिकोण होता है। नायक के अत्यधिक महत्त्वपूर्ण होने पर भी उस समय वृत्ति का पर्याय नहीं माना जा सकता। पाठक के रस ग्रहण के लिए आवश्यक है कि उनकी पहचान वृत्ति में चित्रित स्थितियों के सभी पहलुओं तक हो जबकि नायक के मामले में प्रायः उसका एक ही पक्ष होता है। जान होंगे कि वे इस समस्या पर विचार करते हुए कुछ ऐसी स्थितियों के उदाहरण दिए हैं जहाँ नायक किसी प्रकार के दुर्भाग्य या विपत्ति का शिकार है और उन्होंने स्थापना की है कि ऐसी स्थिति में चरित्र के प्रति हमारी सहानुभूति किसी तरह एक प्रकार की निस्संगता के साथ वतमान रहती है जिसमें हम ग्रहण करते हुए चाहते हैं—नहीं इसमें और अधिक हम चाहते हैं—आत्म्यान् के द्वारा प्रस्तुत सब कुछ को उसकी समझना में। विशेष पात्रों के प्रति हमारा भवगतमक संबंध अर्थ तथा अधिक महत्त्वपूर्ण सवेगों की अनुभूति में ग्राह्यक होता है। ये अनुभूतियाँ प्रत्यक्ष रूप से हमारी ममत्त्व और अनुचिन्तन के माध्यम से आती हैं जैसे-जैसे हम उम सत्य को समझना में ग्रहण करते हैं जो घटनाओं को उनके गन्तव्य तक पहुँचानेवाली लहर के सद्गुण वतमान रहता है।¹

किसी भी पात्र विशेष से तादात्म्य का परिचय में विशेष हुआ है। आइ० ए० रिचर्ड्स के अर्थ नव्य आलोचकों ने विडम्बना (आयरनी) को श्रेष्ठ कविता का लक्षण माना है। और उनके अनुसार विडम्बना कवि की उस सजगता का सहज परिणाम होती है जिससे वह अपनी कविता में प्रत्यक्ष रूप से अभिव्यक्त अनुभवों से भिन्न यहाँ तक कि विरोधा अनुभवा का महत्त्व समझता है और उन्हें समाविष्ट करने का प्रयास करता है। ऐसी स्थिति में यदि पाठक का तादात्म्य नायक अथवा किसी अन्य पात्र से हो जाए तो वह स्थितियों के इस विडम्बनापूर्ण रूप में अवगत नहीं हो पाता। जब तक पाठक विभिन्न सभावनाओं से एक अंतराल की रक्षा नहीं करता वह कविता में सम्मूहित जटिल अनुभूति को पर्याप्त स्पष्टता और सूक्ष्मता के साथ ग्रहण नहीं कर पाता।

यह कहना व्यर्थ है कि विशेष प्रकार के नायक से तो सर्वत्र तादात्म्य और भी असंभव होगा। उदाहरण के लिए ग्रहण के नायक के साथ यह कैसे संभव हो सकता है कि हम उसकी असामान्य और विशिष्ट—सभी प्रकार की प्रवृत्तियों से तादात्म्य कर लें। इसके अनिश्चित भी जहाँ कविता और पाठक के बीच कोई तीसरा मध्यस्थ पात्र नहीं है वहाँ तादात्म्य किसका होगा? उदाहरण के लिए आत्मप्रवण प्रगीतियों में। अतः निष्कर्ष रूप में कहा जा सकता है कि यद्यपि क्षणिक रूप से नायक अथवा किसी भी अन्य पात्र के साथ तादात्म्य की संभावना हो सकती है और यह संभावना कवि के उद्देश्य और उसके

¹ एसेक इन क्रिटिसिज्म जिल्ड X, १६५५, पृ० ३६०

द्वारा प्रयुक्त कलात्मक पद्धति पर निर्भर रहती है, परन्तु विशिष्ट पात्रों के प्रति एक निस्संगता का बोध हमसे कभी नहीं छूटता। इस प्रकार पाठक का तन्मयीभवन नायक से न होकर संपूर्ण काव्य-रचना से होता है। दूसरे शब्दों में कविता या नाटक पढ़ते समय हमारा तादात्म्य कवि के दृष्टिकोण और अनुभूतियों से होता है। हम उसे नायक की दृष्टि से न देखकर कवि की दृष्टि से देखते हैं। जहाँ तक पात्रों का प्रश्न है, उनके साथ तादात्म्य केवल क्षणिक, अस्थायी और पर-निर्भर होता है, जबकि उनसे निस्संगता स्थायी और पूर्ण होती है।

साधारणीकरण में जिस रूप में यह समस्या उठाई गई है कि साधारणीकरण किसका होता है? ठीक उसी रूप में यह प्रश्न शायद पश्चिम में उठाया नहीं गया। वहाँ काव्य के विभाव पक्ष का आश्रय, आलम्बन आदि भेदों में विभाजन नहीं मिलता। अतः आलम्बनत्व धर्म के साधारणीकरण की समस्या वहाँ उठाई ही नहीं गई। नायक के साथ साधारणीकरण का उल्लेख कहीं-कहीं किया गया है, वस्तुतः बहुत कम। इस संबंध में डॉ० नगेन्द्र की यह मान्यता कि साधारणीकरण कवि-अनुभूति से होता है, पश्चिम की बहुशः स्वीकृत मान्यता है। अधिकांश पाश्चात्य विद्वानों का इस संबंध में यही मत है कि कवि स्वानुभूति के आधार पर कलाकृति के माध्यम से एक ऐसे विम्ब का निर्माण करता है, जो उसकी अनुभूति का ही प्रतीक होता है और उसे धारण करता है। इस विम्ब के द्वारा वह पाठक को अपना सहभोक्ता बना ले, यह उसका दायित्व है। इसे चाहे शुक्लजी के शब्दों में आलम्बन को सामान्य गुणों से युक्त करना कह दिया जाए, अथवा संपूर्ण विभाव पक्ष को। वस्तुतः समग्र कलाकृति ही कवि की अनुभूति का प्रतिरूप होती है, उससे अनुविद्ध रहती है।

सहृदय प्रमाता की अनुभूति का तादात्म्य कवि की अनुभूति से होता है, इसका संकेत प्लेटो की काव्यानुभूति संबंधी मान्यता में मिलता है। प्लेटो ने जब यह स्वीकार किया कि काव्य-रचना के क्षणों में कवि अपने निसर्ग व्यक्तित्व पर एक अन्य आरोपित व्यक्तित्व धारण कर लेता है तो उनका आशय इतना ही था कि उसका अहं पूर्णतः काव्य-विषय में तल्लीन हो जाता है। यही नहीं बल्कि वे काव्य का पाठ करनेवाले चारण और सहृदय प्रेक्षक के मन में भी उन्हीं भावों का अनुभवन स्वीकार करते हैं, जिन्हें कवि अपनी कृति के माध्यम से संप्रेष्य बनाता है।^१ काव्य-देवियों के द्वारा कवि, चारण और पाठक, तीनों के अभिभूत होने की स्वीकृति भी उनके मध्य वर्तमान एक सामान्य सूत्र की ओर संकेत ही है।

पाठक और कवि के बीच समानुभूति की इस मान्यता का पोषण अत्यंत व्यापक रूप से पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्र में हुआ है। ड्यूई^२ ने भी इस मत का समर्थन किया कि संवेदनशील पाठक कवि के 'समान हृदय' वाला होता है। उनके अनुसार कलाकार और दर्शक को पृथक् नहीं करना चाहिए क्योंकि 'कला की प्रतीति के लिए दर्शक को अपने अनुभवों की सृष्टि करनी आवश्यक है।' इसी प्रकार स्पिंगार्न ने कहा कि : "प्रतिभा और

^१ विशेष विवरण के लिए देखिए : प्लेटो के काव्य-सिद्धान्त, पृ० ५५-५८

^२ आर्ट एज एक्सपीरिएन्स, पृ० ५४, ३२५

आस्वाद की अभिप्रेता कला-विषयक आपुनिक चिन्तन की चरम सिद्धि है और उमका अर्थ यही है कि अपने सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण क्षणा में गृजनात्मक और आलोचनात्मक वृत्तियों मूलतः एक हैं।^१ जर्जियन जा कवि के गृजन-क्षण की अनुभूति होती है, वही समीक्षक के आस्वाद भ्रम की और समीक्षक किर्मा भी अथ महत्त्व पाठक का समानधर्मा होता है।

यूरोपीय विचारधारा में उक्त मन की अनुगूँज शब्द-भेद से अनेक विचारका के मन में सुनाई पड़ती रही। एम्पसन ने इसी बात को इस प्रकार कहा कि "किमी कवि को समझने की प्रक्रिया, अपने मन में उमकी कविताभा के पुनःसृजन में निहित रहती है।"^२ कवि के शब्दा के माध्यम से इस प्रकार पाठक अपने लिए उसकी कविता का पुनःसृजन करता है। पाठकत्व विचारको न कवि और पाठक की अनुभूति में इनकी दूर तक समानता प्रतिपादित की है कि कवि के लिए गृजन-भ्रम में जिस आत्म-विस्मरणकारी मन-स्थिति की अनिवार्यता निम्नलिखित की गई, उसी प्रकार पाठक के लिए भी। रॉबर्ट ड्रेम ने कहा "कविता के पाठक को उसके पूर्ण जय के ग्रहण के लिए पूर्णतः समधि की अवस्था में लीन होना आवश्यक है।"^३ भारतीय वाक्यशास्त्र में जब वाक्यानुभूति को 'विगमित वेदान्त' या 'वेदान्तरस्यशून्य' स्थिति कहा जाता है, तब आशय इसी अर्थ जान विरहित समधि की अवस्था में होता है। इस सिद्धान्त के व्यापक प्रचार और सवस्वीकृति का प्रमाण यह है कि अधुनातन विचारका में इसकी समर्थन प्राप्त हुआ है। ज्योंक मार्लिन ने भी गृजन और आस्वाद को अभिन्न मानन हुए कहा है "जिस प्रकार गृजनात्मक प्रतिभा का उदय कलाकार और विषय वस्तु के तादात्म्य में होता है, उसी प्रकार सौन्दर्यानुभूति जयवा कलाकृति के पुनःसृजन का उदय दर्शक और कलाकृति के तादात्म्य में होता है। समीक्षा इस प्रकार गृजन प्रक्रिया की पुनरावृत्ति है।"^४

कवि और पाठक के बीच तादात्म्य का समर्थन केवल आलोचकों में ही नहीं, स्वयं गृजनशील कलाकारों ने भी किया है। रोमाण्टिक कवि वर्डस्वर्थ ने कहा "जब पाठक कवि की अनुभूति से नहीं पढ़ता, तो उसके लिए सब दुस्माध्य हो जाता है।"^५ वर्जीनिया वुल्फ ने अपने पाठकों को सावधान किया कि "अपने लेखक को आदेश न दो, वह जो है, वही हान का प्रयास करे। उसके महत्त्व और समानधर्मा वने।"^६

प्रसिद्ध फ्रांसीसी उपन्यासकार और आलोचक मार्सेल प्रुस ने भी वाक्यास्वाद की प्रक्रिया को गृजन प्रक्रिया का ही एक भिन्न रूप माना है। दानो में भिन्नता प्रिया के स्तर पर होती है, प्रयोजन के स्तर पर नहीं। उनके अनुसार "वाक्य में प्रत्येक पाठक, पढ़ने

१ क्रिटिकल एण्ड क्रिटिसिज्म एनशाएट एण्ड माइंड (स० आर० एस० जेन), पृ० ५१० पर उद्धृत

२ सेबिन टाइम्स ऑफ एम्बिगुइटी, द्वितीय संस्करण की भूमिका, पृ० १५

३ द कॉमन एसफोडल, पृ० १

४ क्रिटिकल इंट्रूशन इन आर्ट एण्ड पोएट्री, पृ० ३६

५ असें सेटस, पृ० ३०६

६ द कॉमन रीडर, पृ० २५६

की प्रक्रिया में, स्वयं अपना पाठक होता है। लेखक की कृति केवल एक प्रकार के पर्यवेक्षण-यन्त्र के समान होती है जिसे वह पाठक को प्रदान करता है ताकि पाठक कृति में संभवतः जो स्वयं न देख सके, उसे विविकृत कर ले।^१ वोदलेयर ने समस्त कलाओं के संदर्भ में इस तथ्य पर बल दिया है कि उनमें एक रिक्त स्थान होता है, जिसकी पूर्ति आस्वादयिता की कल्पना के द्वारा होती है। “इस रिक्तता को रचनाकार की किसी कलात्मक अक्षमता का सूचक नहीं समझना चाहिए। इसका अस्तित्व तभी तक होता है, जब तक आस्वादयिता ‘प्रतीति’ की स्थिति तक नहीं पहुँच पाता। जब कृतिगत अनुभूति पाठक के अन्तःकरण का अंग हो जाती है और वह उसका आस्वादन करने लगता है तो यह रिक्तता समाप्त हो जाती है।”^२ इराके घटित होने पर कृतिकार और आस्वादयिता के बीच पूर्ण तादात्म्य हो जाता है। पैस्कल के शब्दों में : “मोण्टेन में नहीं, बल्कि स्वयं अपने भीतर मुझे वह सब कुछ प्राप्त होता है, जो मैं उनमें देखता हूँ।”

निष्कर्ष

१. रसानुभूति की प्रक्रिया की जैसी सम्यक संपूर्ण व्याख्या भारतीय काव्यशास्त्र के साधारणीकरण सिद्धान्त में सुलभ होती है, उसके तुल्य पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र एवं काव्यशास्त्र में कोई एक अकेला सिद्धान्त या सर्वांगपूर्ण अवधारणा नहीं है।

२. साधारणीकरण की तुलना में प्रायः जिस ‘एम्पेथी’ सिद्धान्त को उपस्थित किया जाता रहा है, वह साधारणीकरण-व्यापार के केवल एक अंश से तुलनीय है और वह अंश है— तादात्म्य अथवा तन्मयीभवन, किन्तु ‘एम्पेथी’ में ‘तन्मयीभवन’ के भी केवल एक पक्ष से ही समानता दिखाई पड़ती है।

३. पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में मानसिक अन्तराल (साइकिकल डिस्टेंस) नामक सिद्धान्त ‘एम्पेथी’ के साथ संयुक्त होकर साधारणीकरणगत ‘तन्मयीभवन’ की पूरी समता करने में समर्थ हो पाता है।

४. साधारणीकरण-सिद्धान्त की पूर्णता इस बात में है कि एक ही सिद्धान्त के द्वारा रसास्वाद प्रक्रिया के संपूर्ण सोपानों और सभी घटकों के पारस्परिक सवधों का निरूपण संभव हो जाता है। इसके अन्तर्गत कवि, काव्य और सहृदय तीनों की अनुभूतियों के साधारणीकरण की विवेचना के साथ कवि से सहृदय तक के संपूर्ण संप्रेषण व्यापार की व्याख्या सुलभ है। इसके समानान्तर पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में कहीं कवि और कहीं पाठक के। इस दृष्टि से भी पाश्चात्य परंपरा में साधारणीकरण से तुलनीय कोई एक संतुलित एवं सांगोपांग सिद्धान्त निर्मित नहीं हो सका है।

५. काव्यगत विभावादि के साधारण्य का विचार करते हुए संस्कृत काव्यशास्त्र में विशेष से सामान्य होने की जो प्रक्रिया बतलाई गई है, उसके समान पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में ‘यूनिवर्सलाइजेशन’ और ‘टाइप’ सिद्धान्तों का निरूपण मिलता है। परन्तु पश्चिमी साहित्य की परंपरा में ‘यूनिवर्सल’ और ‘टाइप’ संबंधी मान्यता सदैव स्वीकृत नहीं रही।

^१ टाइम रीगेन्ड (अंग्रेजी अनुवादक—स्टीफेन हडसन), पृ० २६५-२६६

^२ *Oeuvres Completes*, (Ed. by Y. G le Datec) p. 1041.

रोमाण्टिक आरौमल के प्रभाव से आधुनिक युग में प्रायः 'व्यक्ति' अथवा 'विशेष' की ही प्रतिष्ठा दिखाई पड़ती है।

६ सस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यगत विभावनादि को पूर्णतया महूदय-ग्राह्य होने के लिए साधारणीकरण-व्यापार द्वारा लौकिक में अलौकिक बनाने का विधान है जिसके तुल्य पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में नाटकीय आभास' अथवा 'प्रतिभाग का सिद्धान्त प्राप्त होना है।

७ भाव के स्तर पर साधारणीकरण व्यापार का वह रज-सम में युक्त भावों को परिष्कृत करके सौन्दर्यपूर्ण करता है जिसे प्रायः पाश्चात्य काव्यशास्त्र के आसदीय विवेचन अथवा बेयारमिस में तुलनीय माना जाता है किन्तु विवेचन से स्पष्ट है कि भावगत साधारणीकरण विवेचन की तुलना में अधिक विधेयात्मक है।

८ साधारणीकरण-व्यापार में जहाँ व्यक्ति-सदृशता से व्यक्ति की बात की गई है उसकी तुलना में पाश्चात्य काव्यशास्त्र में प्रतिपादित 'निर्व्यक्तिता' को उपस्थित किया जा सकता है किन्तु दोनों की तुलना करने पर स्पष्ट हो जाता है कि व्यक्ति-सदृशता के विकल्पा का विवेचन सस्कृत काव्यशास्त्र में अधिक सूक्ष्मता और गहराई के साथ किया गया है साथ ही वह निर्व्यक्तिता की अपेक्षा कम निवेद्यात्मक है।

९ साधारणीकरण-व्यापार के अन्तगत भाषा के काव्यात्मक प्रयोग को जो महत्त्व प्राप्त है उसकी गूँज पाश्चात्य काव्यशास्त्र में भी यत्र-तत्र सुनाई पड़ती है, किन्तु भारतीय काव्यशास्त्र में भाषा के काव्यात्मक रूप का 'व्यञ्जना व्यापार' के नाम से जिस प्रकार स्पष्ट निर्देश किया गया है उस प्रकार की स्पष्टता पाश्चात्य काव्यशास्त्र में सुलभ नहीं है।

१० किसी पाश्चात्य सिद्धान्त में साधारणीकरण की तुलना करते समय यह तथ्य ध्यानिय है कि साधारणीकरण एक निश्चित दर्शन की उपज है। सोवार्डन तथा शारर अद्वैत जैसे व्यापक जीवन दर्शन से ही साधारणीकरण जैसे समर्थ काव्य सिद्धान्त की उत्पत्ति सम्भव है। भारतीय दर्शन की इस विशिष्ट पृष्ठभूमि के बिना साधारणीकरण की सागो पागता का महत्त्व समझना कठिन है।

सहृदय

विषय-पक्ष में जो काव्यार्थ है, विषयी पक्ष में वही 'सहृदयत्व' है। इसीलिए आचार्यों ने रस के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए 'सहृदय' की अवधारणा का व्याख्यान किया है। संस्कृत काव्यशास्त्र के अनुसार सहृदय कोई काव्य-वाह्य व्यक्ति न होकर काव्य का अपरिहार्य एवं अभिन्न अंग है। आनन्दवर्धन की दृष्टि में सहृदय काव्य-लक्षण निश्चित करनेवाला एक तत्त्व है। जिस काव्यार्थ को काव्य की आत्मा—रस माना जाता है, वह वस्तुतः 'सहृदय-श्लाघ्य' होता है।^१ इस प्रकार सहृदय के हृदय को आह्लादित करने वाला शब्दार्थमयत्व ही काव्य का लक्षण है।^२ वस्तुतः सहृदय की अवधारणा के बिना रस के स्वरूप का ठीक-ठीक निरूपण असंभव है। जैसा कि प्रो० गणेश त्र्यंबक देशपाण्डे का कथन है : "रस में समूहावलंबनता होने से ही रसिक दर्शक रस-प्रयोग से बाहर नहीं रह सकता। इस संपूर्ण रस-व्यापार में रसिक भी एक अपरिहार्य अंश है। रसिक को रस-प्रयोग-वाह्य समझकर विवेचक भी रस-विवेचन नहीं कर पाता। रसिक को बाह्य मानकर यदि विवेचक काव्य-नाट्य का विवेचन करता है तो वह लौकिक घटना का विवेचन होता है, रस का नहीं। काव्यगत अर्थों को विभावत्व प्राप्त ही रसिकानुभूति की दृष्टि से होता है, रसिक-निरपेक्षता से नहीं।"^३

इसका प्रमाण यह है कि भरत मुनि का प्रेक्षक अथवा सामाजिक भी नाट्य का अपरिहार्य अंग था। मुनि के नाट्य में कवि, काव्य, नायक आदि के साथ नट और सामाजिक का भी समावेश है। 'नाट्यशास्त्र' का यह सामाजिक ही कश्मीरी शैव आचार्यों के यहाँ आकर 'सहृदय' के रूप में रूपान्तरित हो गया। 'सहृदय' शैवागम में सामान्य शब्द के रूप में नहीं बल्कि विशेष अर्थ-सम्पन्न पारिभाषिक शब्द के रूप में व्यवहृत हुआ है। शैवागम में इस शब्द का प्रयोग केवल रागात्मिका शक्ति के लिए नहीं बल्कि स्वयं संवित् या चित् के लिए हुआ है।^४ इसीलिए सामाजिक, रसिक आदि शब्दों का प्रयोग करते हुए भी कश्मीरी शैवाचार्यों ने 'सहृदय' के प्रति विशेष झुकाव दिखाया है। कश्मीरी शैव-परंपरा में 'सहृदय' शब्द की लोकप्रियता का एक प्रमाण तो यही है कि ग्रंथों के नाम तक 'सहृदय-हृदय-दर्पण', 'सहृदयालोक' अथवा 'सहृदय-हृदयालोक' जैसे हुआ करते थे। अनेक प्राचीन ग्रंथों में 'ध्वन्यालोक' को 'सहृदयालोक' और 'सहृदय-हृदयालोक' भी कहा गया है। अभिनव-गुप्त ने 'लोचन' में आनन्दवर्धन को 'सहृदय चक्रवर्ती' नाम से सादर स्मरण किया है। कुछ विद्वानों का तो यहाँ तक कहना है कि ध्वनि कारिकाओं के निर्माता का नाम 'सहृदय' था !

^१ योऽर्थः सहृदयश्लाघ्यः काव्यात्मेति व्यवस्थितः। ध्वन्यालोक, १।२

^२ सहृदय-हृदयाह्लादि-शब्दार्थमयत्वमेव काव्यलक्षणम्। वही, पृ० २३

^३ भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० ३२४

^४ रेनीरो नोली : एस्पेटिक एक्सपीरिएंस एकोर्डिंग टु अभिनवगुप्त, पृ० ६५

इतना तो कहा ही जा सकता है कि 'सहृदय' सबधी अवधारणा के निर्माण, व्याख्यान एव प्रचलन का श्रेय 'ध्वन्यालोक' के रचयिता आनन्दवर्षेण को है। उन्होंने स्पष्ट रूप से प्रश्न उठाया है कि सहृदयत्व क्या है? क्या रस-भाव की अपेक्षा न करके काव्य के आश्रित समग्र (सकल) विशेष की जानकारी रखना सहृदयत्व है? अथवा रस-भाव आदि में युक्त काव्य के स्वरूप के परिज्ञान का नैपुण्य सहृदयत्व है? प्रथम विकल्प का निराकरण करने के उपरान्त द्वितीय प्रश्न का सम्यजनपरक उत्तर देते हुए आचार्य ने आगे कहा है कि 'रसज्ञता ही सहृदयत्व है। रसज्ञता क्या है? रसादि के प्रति समर्पित होने का नैसर्गिक सामर्थ्य ही रसज्ञता है और रसादि शब्दों का ऐसा 'विशेष' है जो उस प्रकार के सहृदयों द्वारा सवेद्य होता है। और वह विशेष व्यञ्जकत्व है जिसके आश्रित मुख्य चाकत्व होता है।"¹

आनन्दवर्षेण के इस विवेचन से स्पष्ट है कि रसज्ञता ही सहृदयत्व है। इस रसज्ञता के लिए वे 'समर्पण' भाव को आवश्यक मानते हैं, परन्तु उनकी दृष्टि में यह समर्पण 'नैसर्गिक सामर्थ्य' है। सहृदयत्व को नैसर्गिक सामर्थ्य कहने का कारण कदाचित् यह है कि आनन्दवर्षेण सहृदयत्व को भी एक प्रकार की 'प्रतिभा' मानते थे। परवर्ती आचार्यों ने भी सहृदयत्व को प्रतिभा विशेष के रूप में स्वीकार किया है। राजशेखर के अनुसार जिस प्रकार कवि में 'कारमित्री' प्रतिभा होती है, उसी प्रकार भावक में भी 'भावाविर्भा' प्रतिभा।

ध्वनिवादी आचार्यों ने व्यंग्यार्थ को ग्रहण करने के लिए सहृदय में प्रतिभा का होना अनिवार्य माना है। अभिनवगुप्त श्राना से प्रतिभा के सहकारित्व को व्यञ्जना का प्राण मानते थे।² और मम्मट ने तो सहृदय के लिए 'प्रतिभाजुष्' शब्द का ही प्रयोग किया। मम्मट के इस प्रयोग की व्याख्या करते हुए प्रदीपकार ने स्पष्ट किया कि "प्रतिभाजुष् शब्द का प्रयोग करते मम्मटाचार्य यह प्रतिपादित करते हैं कि व्यंग्यार्थ की प्रतीति प्रतिभा होने पर ही होती है। प्रतिभा का अर्थ है—नवनवो-मेघशालिनी प्रज्ञा। उसी को वागना भी कहते हैं। हमके बिना पाठक को व्यंग्यार्थ की प्रतीति नहीं होती। यही कारण है कि वैयाकरण को सहृदय के समान रस प्रतीति नहीं होती। जो स्यासन अर्थात् प्रतिभावान है उन्हीं को नाट्यादि में रसप्रतीति होती है, जो निवसिन अर्थात् प्रतिभाहीन हैं वे नाट्यगृह के पापाण और दोषारो के समान हैं।"³ शब्द के व्यंग्यार्थ-प्रतिपादन के लिए मम्मट ने प्रतिभा की

1 किमिद सहृदयत्व नाम ? कि रसभावात्मपेक्षकाभ्याश्रित-समग्र-विशेषाभिज्ञत्वम् उत रस भावादिष्यकाव्य-स्वरूप-परिज्ञान-नैपुण्यम् । रसज्ञतेव सहृदयत्वमिति । तथाविधं सहृदयं सवेद्यो रसादि-समर्पण-सामर्थ्यमेव नैसर्गिक शब्दानां विशेष इति व्यञ्जकत्वाभ्युपेय तेषां मृग्य चारुत्वम् । ध्वन्यालोक, पृ० ३६४

2 प्रतिपत्प्रतिभासहकारित्वमस्माभि द्योतनस्य प्राणत्वेन उक्तम् ।

ग० श्र० देशपाण्डे द्वारा भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० २०६ पर उद्धृत
3 प्रतिभाजुष्मित्यनेन नवनवो-मेघशालिनी प्रज्ञा प्रतिभा । या स्यासना इत्युच्यते । तस्यां सत्यामेव ध्वन्युपेक्षित्यादिसत्त्वेऽपि व्यंग्यप्रतीतिरिति प्रतिपादितम् । अतएव वैयाकरणादीनां न तथा रसप्रतीति । तथा चोक्तम्—

मवासनानां नाट्यादी रसस्यानुभवो भवेत् ।

निर्वातनास्तु रगात्तद्वैभक्तुः श्याससन्निभा । काव्यप्रदीप, पृ० ४६

विमलता, विदग्धता के परिचय, प्रकरण आदि के ज्ञान की सापेक्षता को अनिवार्य माना है। इसी से वाचक एवं लक्षक शब्द व्यंग्यार्थ-प्रतिपादक अर्थात् व्यंजक होता है।^१ वक्ता, प्रकरण आदि की विशेषताएँ समझ लेने के उपरान्त प्रतिभावान सहृदय की बुद्धि में शब्द अथवा अर्थ से जो एक संस्कारविशेष प्रतिभा की सहायता से उदित होता है या उसे ज्ञात होता है, वह संस्कार विशेष ही व्यंजना है। ऐसा नागेश मानते थे।^२ निष्कर्ष रूप में ध्वनिवादी आचार्यों ने सहृदय-प्रतिभा को व्यंग्यार्थ ग्रहण के लिए अनिवार्य माना है। जो कवि के पक्ष में नवनवोन्मेषशालिनी प्रजा है, वही सहृदय के पक्ष में वासना और संस्कार विशेष अर्थात् व्यंजना है। रस का आधार क्योंकि व्यंजना-व्यापार है, अतः रसास्वाद के लिए सहृदयगत प्रतिभा की अनिवार्यता स्वयं सिद्ध है। अभिनवगुप्त ने भी सहृदय को 'विमल-प्रतिभानशाली' कहा है।^३ परन्तु अभिनवगुप्त का महत्त्व इससे भी अधिक इस बात में है कि उन्होंने सहृदय की इस विशेष प्रतिभा की व्याख्या करते हुए सहृदय संबंधी अवधारणा को परिनिष्ठित रूप दिया—यहाँ तक कि परवर्ती काव्यचर्चा में वह सर्वमान्य मान्यता के रूप में प्रायः उद्धृत होती रही। अभिनवगुप्त जब सहृदय को विमल प्रतिभानशाली कहते हैं तो इसके साथ ही उसके लिए 'अधिकारी' शब्द का भी प्रयोग करते हैं। इसका अर्थ यह है कि सहृदय ही काव्य का अधिकारी है, हर व्यक्ति नहीं। और वह अधिकारी इसलिए है कि उसमें काव्यार्थ को ग्रहण करने की 'मानसी साक्षात्कारात्मिका शक्ति' होती है। इस शक्ति के द्वारा वह काव्य के विभावादि का मानस-साक्षात्कार करने में समर्थ होता है और विभावादिकों को मानस-चक्षुओं के सामने साक्षात् घटित होते हुए देख लेता है। प्राचीन आचार्यों ने इसी शक्ति को 'भावना' नाम से भी अभिहित किया है। कदाचित् यह शक्ति वही है जिसे आधुनिक विद्वान 'कल्पना' नाम से व्यक्त करते हैं।

विभावादि के विम्ब-ग्रहण में सहृदयगत प्रतिभा तभी समर्थ होती है जब वह अभिनवगुप्त के शब्दों में मुकुर के समान 'विमल' अथवा 'विशद' हो। अभिनवगुप्त ने इसी को अन्यत्र 'नैर्मल्य' नाम से भी अभिहित किया है। आपाततः सामान्य प्रतीत होते हुए भी अभिनवगुप्त की चिन्तन-पद्धति में 'नैर्मल्य' विशेष पारिभाषिक शब्द है। उनके अनुसार नैर्मल्य 'सजातीय घटकों की अति निबिड़ या एकधन संगति है।'^४ मुकुर के उपमान से यदि इस मन्तव्य को स्पष्ट किया जाए तो मुकुर तब तक विशद या विमल न कहा जाएगा जब

१ प्रज्ञार्चमल्यवैदग्ध्यप्रस्तावादिविधायुजः।

अभिघालक्षणायोगी व्यंग्योऽर्थः प्रथितो ध्वनेः ॥

तथा प्रतिभाविदग्धपरिचयप्रकरणादिज्ञानसापेक्षो वाचको लक्षकश्च व्यंग्यमर्थं ध्वनि-शब्दो व्यनक्ति।

शब्दव्यापार-विचार, ग० व्यं० देशपांडे द्वारा भारतीय साहित्य शास्त्र, पृ० २०६-२१० पर उद्धृत

२ वक्त्रादिवैशिष्ट्यज्ञानप्रतिभाद्युद्बुद्धः संस्कारविशेषो व्यंजना।

परमलघुमंजूपा, देशपांडे द्वारा भारतीय साहित्य शास्त्र, पृ० २१० पर उद्धृत

३ अधिकारी चात्र विमलप्रतिभानशालिहृदयः। अभिनवभारती, भाग १, पृ० २७६

४ नैर्मल्यं चातिनिबिड-सजातीयैकसंगतिः। तंत्रालोक, ३।७

तब वह वाक्य या धृति का कि के कणा के विज्ञातीय तत्त्वा से आच्छादित हो। विज्ञातीय तत्त्व मुकुट से स्पष्ट चित्र पडने में बाधक होते हैं। इन विज्ञातीय तत्त्वा के हून से मुकुट गुठ सजातीय तत्त्वा से युक्त रहकर विमल दृष्टिगोचर होना है। किन्तु केवल सजातीय तत्त्वा का होना ही पर्याप्त नहीं है यदि इन सजातीय तत्त्वों में अति निविड एकपन सगति न हो यदि मुकुट के सजातीय तत्त्व विघटित हो और इन प्रकार मुकुट यदि टूटा हुआ हो तब भी उसमें पडनेवाला चित्र सजित होगा। इमनिष्ठ मुकुट की निमलता सजातीय घटका की एकपनता और अखडता में ही सम्व है। मुकुट सम्वधी ये सभी बातें यदि मन हृदय पथा पर धरित का जाए तो हृदय का नैसर्ग्य इस स्थिति में माला जागगा कि नाट्य-साक्षात्कार या काव्य पाठ के समय महृदय क हृदय में न ता किसी विज्ञातीय घटक का मिश्रण हो और न हृदय किसी प्रकार विभक्त या खडित हो।

किन्तु अभिनवगुप्त के अनुसार महृदय के लिए विमल हृदय होना ही पर्याप्त नहीं है। विमल हृदय में युक्त होने के कारण ही महृदय सहृदय नहीं है वल्कि वह कवि के समान हृदय होने की क्षमता भी रखता है। जब उसमें हृदय-संवाद एक तमयीभवन की क्षमता होती है तभी वह पूर्णरूपेण सहृदय-पत्र का अधिकारी होता है। सवात् का सामान्य अर्थ है—समान अनुभव। जब रसिक अपने हृदय का संवाद कवि-हृदय के साथ करने के साथ ही स्वयं अपने हृदय में भी उस संवाद का अनुभव करता है तो उसे हृदय संवाद भाव कहा जाता है। निस्संदेह समान अनुभव का तात्पर्य एकदम कवि जसा ही अनुभव नहा है वयोकि सहृदय जो ठीक ठीक वही अनुभव कदाचित नहीं भी हो सकता जो कि स्वयं कवि के मन में होता है अथवा कवि जिसे वाक्य में व्यक्त करता है। इसलिए इस अनुभव आकाश की सीमा न करते हुए अभिनवगुप्त ने केवल समान अनुभव की आवश्यकता बतलाई है। इस संदर्भ में हृदय-संवाद का इतना महत्त्व है कि स्वयं भरत मुनि ने भी इस बात पर ध्यान दिया है कि जो अथ हृदय-संवादी होता है उसका भाव समीक्ष्य करना है।^१

हृदय-संवात् में ही सहृदय में तमयीभवन की क्षमता आती है। तमयीभवन को ही अभिनवगुप्त ने 'आवेश समावेश आदि शब्दों से स्पष्ट किया है। जब अस्वतंत्र चिन्त स्व-रूप की निमज्जित करके पर-रूपता को प्राप्त होता है तो उसे आवेश कहते हैं।^२ अस्वतंत्र चिन्त वह है जो लौकिक अवस्था में होता है और इस प्रकार जो देश-काल नियति के बंधनों से सञ्चित रहता है। काव्य के साक्षात्कार से जब सञ्चित इव मुक्त होने की श्रिया में अपसर होना है तो अनिवाद्यत उसके स्व-रूप का निमज्जन हो जाता है और वह काव्य के विभावादि के साथ पर-रूपता ग्रहण कर लेता है। इस प्रकार सहृदय ध्यापक एव स्वतंत्र कविगत विश्वामय बुद्धि से एकात्मक हो जाता है। इन प्रक्रिया में माध्यस्थ अथवा उपासीनता के भाव का अपसरण आवश्यक है। अभिनवगुप्त ने इसी को चिन्त

^१ योज्यों हृदयसंवादी नस्य भावो रसोदभवः ।

शरीर व्याप्यते तेन शुष्क काष्ठमिवाग्निना ॥ नाट्यशास्त्र ७।७

^२ भावशास्त्रास्वतंत्रस्य स्वतद्रूपनिमज्जनात् परतरूपता । तन्नाट्ये १।१७७

की 'स्पन्दमानता' कहा है। ऐसे स्पन्दमान हृदय से युक्त सहृदयजन आनन्द का अनुभव करता है।^१

अभिनवगुप्त ने सहृदय की इन समस्त विशेषताओं को 'लोचन' में एकत्र ही सूत्रबद्ध करते हुए लिखा है :

येषां काव्यानुशीलनाभ्यासवशाद्विशदीभूते मनोमुकुरे

वर्णनीयतन्मयीभवनयोग्यता ते हृदयसंवादभाजः सहृदयाः।^२

डा० राघवन् भोज-द्वारा निरूपित 'रसिक' की विशेषताओं पर विचार करते हुए 'सहृदय' एवं रसिक की पारस्परिक तुलना के द्वारा इस निष्कर्ष पर पहुँचे हैं कि अभिनवगुप्त की सहृदय-संबंधी मान्यता सर्वाधिक संतोपप्रद है। उनके विचार से स्वयं 'सहृदय' जैसे शब्द का चुनाव ही अर्थपूर्ण एवं विवेकसम्मत है और इसे अभिनवगुप्त की विशिष्ट देन समझना चाहिए।^३

निस्सन्देह यदि अभिनवगुप्त के 'सहृदय' की तुलना भोज के 'रसिक' से करे तो 'सहृदय' सम्बन्धी अवधारणा का महत्त्व अधिक स्पष्ट रूप में उभर कर सामने आता है। भोज का रसिक एक वर्ग-विशेष का गुण-संपन्न प्राणी है। जैसा कि डॉ० राघवन ने कहा है, भोज का 'रसिक' काव्य के आस्वादयिता की स्थिति का मनुष्य नहीं, बल्कि वह कतिपय मानवीय गुणों के नाते ही एक विशिष्ट मनुष्य है। भोज की रसिकता ऐसी विशेषता है, जिसका संबंध मनुष्य के व्यक्तित्व के किसी उत्तमांश से है। यह उत्तमांश उसे ऐसा गौरव प्रदान करता है जिसके द्वारा उसका व्यवहार समाज में उसे उन सभी लोगों से विशिष्ट बना देता है, जो नीरस कहे जाने योग्य हैं।^४ इसके विपरीत अभिनवगुप्त का सहृदय काव्य के संदर्भ में ही अर्थ रखता है। सहृदय की सार्थकता काव्यास्वाद की अवस्था तक ही सीमित है, काव्य-पाठ का काल समाप्त हो जाने के बाद लौकिक अवस्था में सहृदय भी सामान्य जन के समान है। इस प्रकार अभिनवगुप्त के अनुसार प्रत्येक पाठक की सहृदयता काव्य-विशेष के साथ हृदय-संवाद तक सीमित है। इसीलिए अभिनवगुप्त ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि 'सर्वस्य न सर्वत्र हृदयसंवादः' एक ही पाठक वीर रस प्रधान काव्य के लिए सहृदय हो सकता है, किन्तु वही शान्त रस प्रधान काव्य के लिए अहृदय हो सकता है। ऐसी स्थिति में उस व्यक्ति को सहृदय-पद से सर्वथा वंचित कर देना समीचीन न होगा। इस प्रकार सहृदयत्व को निश्चित एवं सीमित अर्थ प्रदान करने के कारण ही अभिनवगुप्त की स्थापना काव्य-शास्त्रीय दृष्टि से संतोपप्रद एवं निर्दोष मानी जाती है।

^१ तथाहि मधुरे गीते स्पर्शां वा चन्दनादिके।

माध्यस्थविगमे यासौ हृदये स्पन्दमानता ॥

आनन्दशक्तिः संवोक्ता यतः सहृदयो जनः। तन्त्रालोक, २।२००

^२ ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ३६-४०

^३ श्रृंगारप्रकाश, पृ० ४६७-४६८

^४ The word Rasika did not simply mean the man in the state of an enjoyer of poetry or drama, but was applied by Bhoja to man as man. That is, it is an attribute referring to some excellence in man's personality which goes to make up the grace that distinguishes his behaviour in society from that of another who is called 'Nirasa'

आदर्श ग्राहक

सौन्दर्यानुभूति का परिनिष्ठान रूप स्थिर करने के लिए परम्परागत कला विद्वान और काव्यशास्त्र में भी आदर्श ग्राहक अथवा आदर्श पाठक की परिकल्पना की गई है। इस विषय पर पहुँचने के लिए प्रायोगिक एवं सैद्धान्तिक दोनों दिशाओं में प्रयास हुए हैं।

यदि सौन्दर्यानुभूति में मात्रा भेद अनुभव मिट्ट है तो निश्चय ही कला के ग्राहकों में भी प्रकार भेद अपरिहार्य है। चित्त की एकाग्रता संवेदनशीलता तथा बोध शक्ति के न्यूनताधिक होने से ग्राहकों की भी कोटियाँ होंगी हैं। इन कोटियों के निर्धारण का एक आधार तो प्रयत्न अनुभव है किन्तु प्रायोगिक सौन्दर्यशास्त्रियों ने इतने ही से मनुष्य न होकर ग्राहकों की कोटियाँ निर्धारित करने के लिए, प्रयोगमिष्ट प्रमाण एकत्र करने की दिशा में महत्त्वपूर्ण प्रयास किया है। इस दृष्टि में अग्रज मनोवैज्ञानिक एडवर्ड बुलो के रस संबंधी प्रयोग अधिक मूल्यवान हैं। उन्होंने द परमेष्टिव प्रॉब्लम इन द एस्थेटिक एप्रिसिएशन आफ सिंगल कलर्स^१ और द परमेष्टिव प्रॉब्लम इन द एस्थेटिक एप्रिसिएशन आफ मिक्सड कलर-कॉम्बिनेशंस^२ में क्रमशः एकले रंगों और रंगों के मिश्रणों की विभिन्न व्यक्तियों के सम्मुख रखकर उनकी प्रतिक्रियाओं के विवरण विवरण द्वारा ग्राहकों के निर्मातमिष्ट चार प्रकार निर्धारित किए

- १ आमगात्मक (एसामिएशिव)
- २ शरीरक्रियात्मक (फिजिओलाजिकल)
- ३ वस्तुनिष्ठ (आब्जेक्टिव)
- ४ वरिष्ठ (सेनेक्टर)

आमगात्मक ग्राहक वे हैं जो रंगों के साथ पूर्वसूतन सवेगात्मक आसक्तों को संबद्ध करते हैं और आमगन्धित प्रतिक्रियाओं व्यक्त करते हैं। बुलो ने आमगात्मक ग्राहकों के भी दो भेद किए हैं। एक तो वे हैं जिनके गवेगात्मक आमग प्रस्तुत रंग से सवया असंबद्ध होत है और दूसरे वे जिनके आमग प्रस्तुत रंग के गुण से कुछ-न-कुछ सम्बद्ध होत हैं। पहले प्रकार के आमग कलात्मक दृष्टि से अवैध है क्योंकि उनमें रंगों का उपयोग वैयक्तिक आमगा के साथ प्रत्येक-रूप में किया जाता है। इसके विपरीत दूसरे प्रकार के आमग पूर्णतः कलात्मक नहीं हैं। वे निश्चित रूप से प्रतिग्रहण के कलात्मक मूल्य में वृद्धि करते हैं और ऐसा कि बुलो ने कहा है वे सौन्दर्यानुभूति की स्वनिष्ठ प्रकृति को कहीं भी बाधित न करत हुए रंगों को अव्यक्ता और जीवन प्रदान करते हैं।^३

शरीर क्रियात्मक प्रकार के ग्राहक वे हैं जो किसी वस्तु के बारे में उन वैयक्तिक शारीरिक प्रभावों के अनुसार निर्णय देत हैं जो वह वस्तु उन पर डालती है। ऐसे व्यक्तियों को एक रंग 'ठंडा' लगता है तो एक स्वयं आमस्य का भाव जगता है और किसी अन्य कलात्मक की वक्ता रंगों की सी अनुभूति। ये समस्त उदाहरण 'शरीरक्रियात्मक'

^१ ब्रिटिश जर्नल आफ साइकोलॉजी, २ (१९०८)

^२ वही ३ (१९१०)

^३ वही, पृ. ४५६

ग्राहक की उस प्रवृत्ति के सूचक है, जिसके अनुसार वह अपनी शारीरिक क्रियाओं की दृष्टि से प्रस्तुत वस्तु के गुणों का व्याख्यान करता है।

इसके विपरीत 'वस्तुनिष्ठ' प्रकार के ग्राहक अपनी वैयक्तिक प्रतिक्रियाओं की सर्वथा उपेक्षा करके प्रस्तुत वस्तु की प्रकृति का नितान्त वस्तुनिष्ठ विवरण उपस्थित करते हैं। वे वस्तु के गुणों का एक-एक करके विश्लेषण करते हैं और किसी प्रतिमान या निकष के आधार पर उन गुणों का मूल्यांकन करते हैं।

अन्तिम वर्ग उन ग्राहकों का है, जिन्हें बुलो ने 'चरित्र' संज्ञा प्रदान की है। बुलो की दृष्टि में 'चरित्र' प्रकार के ग्राहक आदर्श ग्राहक हैं। ये ग्राहक प्रस्तुत वस्तु में वैयक्तिक रूप से समभागी होने के साथ ही निर्वैयक्तिक वस्तुनिष्ठता का अद्भुत सामंजस्य करने में समर्थ होते हैं।^१

इन चारों प्रकारों का परिचय देने के बाद बुलो ने कलात्मक दृष्टि से इन ग्राहकों की कोटियों का भी निर्देश किया है।^२

निम्नतर कोटि 'शरीर क्रियात्मक' प्रकार के ग्राहकों की है; उनसे ऊपर 'असंबद्ध आसंगात्मक' ग्राहक हैं, फिर 'वस्तुनिष्ठ' ग्राहक, और अन्त में क्रमशः 'संबद्ध आसंगात्मक' और 'चरित्र' प्रकार के ग्राहकों का स्थान है। बुलो के तारतम्य-निरूपण से स्पष्ट है कि सफल सौन्दर्यानुभूति के निकट केवल 'संबद्ध आसंगात्मक' और 'चरित्र' प्रकार के ग्राहक आते हैं।

बुलो के प्रयोगों की पुष्टि थोड़े-बहुत सशोधन के साथ अन्य प्रयोगकर्त्ताओं ने भी की है। जिस तरह बुलो ने रंगों के साथ ग्रहणशीलता संबंधी प्रयोग किया, उसी प्रकार चार्ल्स एस० मायर्स ने 'इण्डिजुअल डिफरेंस इन लिसनिंग टु म्यूजिक'^३ शीर्षक निबंध में संगीत संबंधी प्रयोगों के विवरण और निष्कर्ष प्रकाशित किए। इसी तरह एल० फ्रीजे ने रूपाकार संबंधी प्रयोगों को 'सम एक्सपेरिमेण्ट्स ऑन एस्थेटिक्स'^४ शीर्षक निबंध में प्रस्तुत किया, और सी० डब्ल्यू० वेल्लेन्टाइन ने 'एन इण्ट्रोडक्शन टु द एक्सपेरिमेण्टल साइकॉलोजी ऑफ व्यूटी' (१९१९) नामक पुस्तक में चित्रों और संगीत-स्वरों के द्वारा और भी व्यापक स्तर पर विचार किया।

निश्चय ही ये प्रयोग बहुत-कुछ प्रायोगिक मनोविज्ञान से संबंधित हैं; किन्तु प्रयोगकर्त्ताओं का उद्देश्य स्पष्ट रूप से सौन्दर्यानुभूति संबंधी ठोस तथ्यों को प्रकाश में लाना रहा है। अब यह सौन्दर्यशास्त्र के अध्येताओं के विचार का विषय है कि ये प्रयोग सौन्दर्यशास्त्रीय अध्ययन में कहीं तक उपयोगी हैं। यदि ग्राहकों के अन्य प्रकारों को किसी प्रकार यादृच्छिक भी मान लें तो बुलो द्वारा प्रस्तावित 'चरित्र' प्रकार का ग्राहक साहित्य-समालोचकों द्वारा

^१ ब्रिटिश जर्नल ऑफ साइकॉलोजी, जिल्द ३, पृ० ४६१-६३

^२ वही, पृ० ४५८

^३ वही, जिल्द १३, (१९२२), पृ० ५२-७१

^४ वही, जिल्द १२, (१९२१), पृ० २५३-७२

प्रस्तावित आदेश पाठक' तथा सौन्दर्यशास्त्रिया द्वारा उल्लिखित 'आदर्श दर्शक' से वांछी समानता रखने के कारण प्रस्तुत विवेचन के लिए पर्याप्त प्रासंगिक है।

ज्याँ पाल सात्र के शब्दों में मस्मिष्क के संपूर्ण कृत्रित्व में उस पाठक की प्रतिभा वतमान रहती है जिमके लिए उनकी रचना की जाती है।^१ वस्तुतः कलाकृति रचनाकार और पाठक के सहयोगी प्रयास का परिणाम मानी जानी है। जैसा कि बाण्ट का कहना था, कोई कलाकृति अपना अस्तित्व तभी प्राप्त करनी है जब उसे कोई देखता है। किसी कृति की साधकता इसी ध्यान में है कि वह ग्रहण की जाए या पढ़ी जाए। एक पाठक की चेतना के द्वारा ही लेखक अपने कृत्रित्व के लिए अपने आपकी आवश्यक मानता है। यह धारणा इनको स्वतः मिथ है कि इसे अधिक प्रबल प्रमाणित करने की आवश्यकता नहीं है। रचना के लिए पाठक के सहयोग का महत्त्व इतना अधिक है कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में पाठक की ग्रहणशीलता को भी एक प्रकार की सृजनशीलता कहा गया है। मार्थ ने तो ग्रहणशीलता को सृजनशीलता का द्वन्द्वमयक सह-संबन्धी (टायलेक्टिकल कारिलेटिव) कहा है।^२ इसीलिए सात्र जैसे रचनाकार अपने लेखन को लेखक की स्वतंत्रता के साथ ही पाठक की स्वतंत्रता के लिए भी किया गया प्रयास मानते हैं क्योंकि एक 'स्वतंत्र पाठक' ही किसी कलाकृति को सही अर्थों में ग्रहण कर सकता है। यदि पाठक उदासीन, तटस्थ या निष्पक्ष ही तो सृजनकार कठिन हो जाता है। पाठक की उत्सुकता, प्रतीक्षा, जिज्ञासा और सक्रियता रचनाकार का उत्साहवर्धन ही नहीं करती, बल्कि उसे रचनात्मक शक्ति भी प्रदान करनी है।

कित्तु इसके लिए आवश्यक नहीं है कि वह पाठक कोई व्यक्ति विशेष अथवा कुछ निश्चित व्यक्ति का समूह ही हो। सात्र ने स्वयं स्वीकार किया है कि लेखक 'सर्वभौम पाठक' के लिए लिखता है।^३ यह 'सर्वभौम पाठक' वही है जिसे अन्य समालोचकों ने कभी आदेश पाठक, कभी विशिष्ट पाठक, कभी 'कुशल पाठक' और कभी 'पूर्ण पाठक' कहा है। एक प्रकार में यह डॉ॰ जानमन का सामान्य पाठक भी है, जिसके साहचर्य में वे प्रसन्नता का अनुभव करते थे। कहने की आवश्यकता नहीं कि सामान्य पाठक का अभिप्राय औसत पाठक अथवा जो भी पढ़ लेने की थोड़ी बहुत क्षमता रखता है, नहीं है।

फ्राम के विख्यात कवि क्लाइल ने सवरनशील आलोचक जयक रेविएर के द्वार में कहा था कि वे आदेश पाठक थे, जो लिखने समय अनिश्चित रूप से हर लेखक के ध्यान में वतमान रहते थे।^४ इस उदाहरण से स्पष्ट है कि पढ़ने देखने में कवि लेनेवाला हर व्यक्ति किसी कलाकृति को पूर्णतः ग्रहण करने में समर्थ नहीं होता। यह सामर्थ्य दीर्घ अभ्यास, कला शिक्षा एवं मत्त प्रयास का परिणाम है। जो पाठक स्वयं अपने बड़कर आधे राग ही लक्ष्य से मिलने का प्रयास करता है और लेखक के मूल अभिप्राय को समझ लेता है वही विशिष्ट पाठक कहलाने का अधिकारी हो सकता है। ऐसे अनेक पाठकों का आदर्शकृति

^१ क्लाइल इंडिपेंडेंट, पृ० ५२

^२ वही, पृ० २६

^३ वही, पृ० ४६

^४ व आइडियल रीकर, आभुल।

रूप ही आदर्श पाठक की अभिधा प्राप्त करता है। सौन्दर्यशास्त्र में आदर्श पाठक वस्तुतः एक सैद्धांतिक अवधारणा है, जिसके आधार पर कलानुभूति के स्वरूप को स्पष्ट करने का प्रयास किया जाता है। सूजन लैंगर के अनुसार : "आदर्श दर्शक कलाकृति की वस्तुनिष्ठता का मापक है।"^१ आदर्श पाठक को विलियम के० विमसॉट ने 'नाटकीय पाठक' की सज्ञा प्रदान करते हुए कहा है कि : "काव्य का वास्तविक पाठक बहुत-कुछ अन्य पाठक के कन्धे पर झुका हुआ पाठक है; वह नाटकीय पाठक के माध्यम से पढ़ता है। नाटकीय पाठक वह व्यक्ति है, जिसे एक कल्पित स्थिति में कविता का संपूर्ण स्वर सवोधित होता है।"^२

आलोचको ने इस 'आदर्श पाठक' की विशेषताओं पर विस्तार से विचार किया है। डॉ० एफ० आर० लीविस ने रेने वेलेक को उत्तर देते हुए 'साहित्य-समालोचना और दर्शन' शीर्षक निबंध में लिखा है : "काव्य के आलोचक से मेरा तात्पर्य पूर्ण पाठक से है : आदर्श आलोचक आदर्श पाठक होता है।.....दर्शन के पाठक से वह इस बात में भिन्न होता है कि किसी विषय के बारे में सोचने की अपेक्षा काव्यकृति का अनुभव करता है या 'तद्वत्' हो जाता है और शब्दों से प्राप्त होने वाले जटिल अनुभव को उपलब्ध करता है। काव्यकृति अपने पाठक से केवल भरी-भरी सी मांसल प्रतिक्रिया की ही अपेक्षा नहीं रखती, बल्कि अपेक्षाकृत और अधिक पूर्ण ग्रहणशीलता की आकांक्षा रखती है।.....काव्य के पाठक की पहली चिन्ता प्रस्तुत कविता को संपूर्ण मांसलता के साथ स्वायत्त करने की होती है और मूल्यांकन की ओर अग्रसर होने की प्रक्रिया में भी पूर्ण स्वायत्तीकरण खो न जाए, इसकी सतत चिन्ता उसमें बनी रहती है।"^३

डॉ० लीविस के अनुसार आदर्श पाठक में मुख्यतः तीन विशेषताएँ होती हैं : मांसल ग्रहणशीलता, सुसंगति और मूल्यबोध से युक्त विवेक। इस सदर्भ में उन्होंने इस बात पर विशेष बल दिया है कि काव्य के आदर्श पाठक को मूल्यांकन के लिए किसी अन्य व्यक्ति या ग्रंथ से प्रतिमान ग्रहण करने की आवश्यकता नहीं पड़ती, बल्कि उनकी अपनी ग्रहणशीलता ही सुसंगत होने के क्रम में अपने लिए मूल्यांकन का एक प्रतिमान विकसित कर लेती है।

टी० एस० इलियट ने साधारण पाठको से विशिष्ट या असाधारण पाठक को अलग करते हुए कहा है कि उसमें अपने अनुभवों के वर्गीकरण एवं तुलना के साथ ही एक को दूसरे के आलोक में देखने की क्षमता होती है। इलियट ने काव्य-ग्रहण के तीन सोपान माने हैं, जिनका आरंभ कैथोर प्रतिक्रिया में होता है, किन्तु जिसकी परिणति प्रौढ़ अभिरुचि में होती है। जब हम कवि के साथ एकाकार होने की प्रवृत्ति से मुक्त होकर कविता को वस्तुनिष्ठ रूप में देखने योग्य हो जाते हैं और जब कविताओं को स्वीकार-अस्वीकार करने की सरल वृत्ति छोड़कर संपूर्ण अनुभवों को व्यवस्थित एवं पुनर्व्यवस्थित करने की क्षमता

^१ फोर्लिंग एण्ड फॉर्म, पृ० ३६३

^२ The actual reader of a poem is something like a reader over another reader's shoulder; he reads through the dramatic reader, the person to whom the full tone of the poem is addressed in the fictional situation.

The Verbal Icon, Introduction, p. xv.

^३ द कॉमन परसूट, पृ० २१२-१३

प्राप्त कर लेते हैं ता हम काव्य में परिपक्व आस्वाद की अवस्था तक पहुँच जाते हैं। स्वयं इतिवृत्त व शब्दात्मक भोगवृत्ति परिवर्धित होकर आस्वाद तक पहुँच जाती है जो अनुभूति के मूल धन-व को एक बौद्धिक आयाम प्रदान करती है।^१

इस विषय पर अग्रज इतिवृत्त व यह भी कहा है कि किसी कलाकृति की शक्ति समय पाठक व चित्त में नरकाल स्वयं उस रचना द्वारा उदबुद्ध मवगा व अतिरिक्त अर्थ कोई सबग नहीं होना चाहिए और व सबग भी जब वैध है तो सबेग नहीं कह जा सकत।^२

आम्रण पाठक की इन समस्त विगणनाओं व निरूपण व बाद भी अन्तत इतिवृत्त व शब्दात्मक यही कहना पडता है कि उस समझदार होना चाहिए और समझदारी के अन्तगत वहुन-नुछ आ जाता है। इससे यह भी ध्वनित होता है कि इसके लिए नुस्व और नियमा की सूची बनाना अनावश्यक है क्योंकि यह प्रत्येक पाठक की आत्म साधना का परिणाम है।

निष्कर्ष

काव्यानुभूति के स्वरूप का निगम अन्तत काव्य व ग्राहक पर निर्भर है इसलिए काव्यानुभूति पर विचार करते हुए मनीषिया को प्रतिमान व रूप में एक आदश पाठक की परिवर्तन करना पडी है। मन्वृत काव्यशास्त्र में उसे सामाजिक सहृदय और रसिक की सजा प्रदान की गई है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में उसी को आदश प्रक्षक आदश ग्राहक एवं काव्यशास्त्र में आदश पाठक नाम से अभिहित किया गया है।

यह आदश पाठक काव्येतर बाह्य तन्व न होकर उसका अभिन्न अंग है। रस एक समूहावलंबित प्रक्रिया है और रसज्ञ पाठक इस समूह का या रस चक्र का अंतरंग अंग है। वह काव्य की सरसता का प्रतिमान है। आनन्दवचन न तो शब्दात्मक काव्य को ही सहृदय शलाघा का विषय माना है। भरत जिस प्रकार कवि काव्य और नट का प्रयोग पारिभाषिक अर्थ में करत हैं उसा प्रकार सामाजिक का भी। पश्चिम में भी काव्य व पाठक का इतनी दूर तक कविता का अंग माना गया है कि वेटसन में उसके अभाव में कविता की रसता का ही अस्वीकार किया है। उनका कहना है कि कविता व चार अनिघाय तत्व है—कवि पाठक एक सामा्य भाषा और एक सामा्य साहित्यिक परंपरा।^३ इन चार तत्त्वा में से भी पाठक की महत्ता की पुनरावृत्ति उहोंने यह कहकर की है कि कविता तभी कविता होता है जब वह पडी जाती है।^४ इसी प्रकार मौ० के० स्टीडन अपनी सद्य प्रकाशित पुस्तक द यू पोएटिक (१९६४) की भूमिका में कविता की स्थिति को

^१ द यूज आक्र पोएट्री एण्ड द यूज आफ क्रिटिसिज्म, पृ० १२-१९

^२ द सेकंड बुक

^३ Of the four essential elements of poetry the removal of any one of which from a poem is literally impossible without the poem ceasing to exist viz the poet, the reader, a common language and a common literary tradition *English Poetry A Critical Introduction* p 102

^४ a poem only becomes a poem in the ordinary sense of the word, when it is read *Ibid*, p 69

एक त्रिकोण के रूप में स्वीकार करते हुए कवि, पाठक और वास्तविकता—सत्य या प्रकृति—को उसके तीन बिन्दु स्वीकार किया है। इनमें भी सर्वोत्तम कविताएँ वे उन्हें मानते हैं, जिनकी स्थिति एक समभुज त्रिकोण में होती है और संतुलित तनाव के क्षण में प्रत्येक बिन्दु का खिंचाव समान होता है।^१

रस-चक्र या काव्य-चक्र में कवि और 'आदर्श पाठक' की परस्परावलंबित स्थिति पर पूर्व और पश्चिम दोनों के मनीषियों ने समान बल दिया है। एक ओर यदि अभिनव-गुप्त सरस्वती के तत्त्व (काव्य) को कवि और सहृदय दोनों के द्वारा आख्यात कहते हैं,^२ तो दूसरी ओर ज्यों पाल सार्त्र उतने ही प्रबल शब्दों में काव्य को कवि और पाठक के संयुक्त प्रयास का परिणाम मानते हैं। उनके अनुसार कलावस्तु की काल्पनिक और मूर्तिमान सत्ता के लिए यही सह-प्रयास उत्तरदायी है। 'कुछ के द्वारा और कुछ के लिए' के अतिरिक्त कलावस्तु की कोई अन्य सत्ता नहीं है।^३ वेटसन के समान ही सार्त्र ने भी कलाकृति की सत्ता ग्राहक-सापेक्ष मानी है। उनके मतानुसार : "कलाकृति का अस्तित्व ही तब है, जब कोई उसकी ओर देखता है।"^४

काव्यानुभूति संबंधी समग्र विवेचन का प्रतिमान आदर्श पाठक है। ठीक उसी प्रकार जैसे पौरस्त्य आचार्यों ने उसे रस-चक्र का अंग मानते हुए काव्यार्थ या रस को सहृदय-श्लाघ्य कहा, वैसे ही सार्त्र ने स्वीकार किया कि : "मस्तिष्क की सभी कृतियों में एक पाठक की मूर्ति सहज रूप से अन्तर्निहित रहती है। ऐसा पाठक जिसके लिए उनकी रचना होती है। अर्थात् हर संबोधित-असंबोधित रचना में एक ऐसा आदर्श ग्राहक स्वतः निहित रहता है, जिसके लिए वे रचनाएँ की जाती हैं।"^५

काव्य का पाठक काव्यचक्र का अभिन्न अंग ही नहीं, बल्कि कवि-तुल्य भी माना गया है। एक ओर अभिनवगुप्त 'कविर्हि सामाजिक तुल्य एव'^६ कहकर प्रकारान्तर से सामाजिक को भी कवि-तुल्य स्वीकार करते हैं तो दूसरी ओर ज्यों पाल सार्त्र भी पाठक को लेखक का प्रतिरूप मानते हैं।^७ सार्त्र के अनुसार पाठक 'वह अन्य' (द अदर) है, जो लेखक के समान ही 'सृजन' करता है। इस प्रकार प्राच्य एवं पाश्चात्य दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में पाठक को समान रूप से महत्त्व दिया गया है।

किन्तु इसके साथ ही यह भी सत्य है कि इस महत्त्व के अधिकारी सभी पाठक नहीं होते। आचार्यों ने काव्य के समुचित ग्रहण के लिए पाठक में कतिपय अपेक्षित विशेषताओं का विधान किया है, जिनसे संपन्न होने पर ही वह काव्य का सच्चा अधिकारी कहला

^१ द न्यू पोएटिक, भूमिका, पृ० ११-१२

^२ सरस्वत्यास्तत्त्वं कविसहृदयाख्यं विजयते ॥ ध्वन्यालोक-लोचन पृ० १

^३ It is the joint effort of author and reader which brings upon the scene that concrete and imaginary object which is the work of the mind. There is no art except for and by others. *What is Literature*, pp. 29-30.

^४ ...it exists only if one looks at it. *Ibid.*, p. 34

^५ ...all works of the mind contain within themselves the image of the reader for whom they are intended. *Ibid.*, p. 52

^६ अभिनवभारती, भाग १, पृ० २६४

^७ ह्याद इज लिटरेचर, पृ० ५५

मक्ता है। अतः इन विशेषताओं का मूल आधार पाठक की सस्कृति अथवा 'मक्ता' है। पाश्चात्य काव्य चिन्तन में इस संस्कार को सामाजिक सदम प्रदान करते हुए काव्य क अधिकारी का विशिष्ट वर्ग (Elite) का प्रतिनिधि माना गया। इस मन के अनुसार जो व्यक्ति उस विशिष्ट वर्ग में उत्पन्न होता है अथवा किसी प्रकार उत्पन्न सबद्ध होता है उसमें स्वभावतः काव्यास्वादा के उपयुक्त संस्कार भी आ जाता है। कहना न होगा कि किसी समाज में यह विशिष्ट वर्ग अत्यंत अपमस्यक होता है। अल्पसंख्यक के रूप में काव्य क अधिकारी समूची मान्यता पाश्चात्या चिन्तन में बहुत दिना में चली आ रही है। कना वादिया क अनिश्चित वर्तमान युग में टी० एम० इलियट, आइ० ए० रिचर्ड्स और एफ० आर० लोविस जैसे विचारक भी किसी-न किसी रूप में अल्पसंख्यक सिद्धान्त क प्रति आग्रही बन रहे हैं। किसी समाज में काव्य के सच्चे प्राहक कुछ थोड़े से लोग ही होते हैं यह ऐसा अनुभवसिद्ध तथ्य है जिसके लिए सामान्यतः किसी सिद्धान्त की आवश्यकता नहीं पड़ना चाहिए। स्पष्ट है कि अल्पसंख्यक सिद्धान्त कवल इतना ही आग्रह नहीं करता बल्कि इसमें मूल में एक निश्चित सामाजिक दृष्टि है। टी० एम० इलियट जब अपमस्यक वर्ग को काव्य का अधिकारी बनाने हैं तो उस वर्ग को एक दीर्घ जातीय परंपरा का उत्तराधिकारी मानते हैं। इस दृष्टि से उहोम कान मानहाइम के अल्पसंख्यक सिद्धान्त से अपना स्पष्ट मतभेद प्रकट किया है। मानहाइम क अनुसार कला और सस्कृति के संरक्षक अल्पसंख्यक समुदाय का निर्णय कुल जाति या संपत्ति के आधार पर नहीं बल्कि प्रत्येक व्यक्ति द्वारा स्वतः उपार्जित बौद्धिक उपलब्धियाँ क आधार पर किया जाना चाहिए। इससे विपरीत इलियट व्यक्तिगत स्तर पर इस प्रकार की संस्कार-संपन्नता को असंभव मानते हैं। उनके अनुसार कला-आस्वाद की क्षमता जातिगत परंपरा से उत्तराधिकार स्वरूप प्राप्त होती है।¹ स्पष्ट ही इलियट का सकेत अभिज्ञान वर्ग की ओर है क्योंकि यह वह वर्ग है जो सुनीध जातीय परंपरा का उत्तराधिकारी है। इस मन क अनुसार औद्योगिक समाज व्यवस्था से उत्पन्न होनेवाला मध्यवर्ग समस्त शिक्षा और अध्ययन क बावजूद किसी वर्ग में पूर्व परंपरा के अभाव में संस्कारहीन ही बह्लाएगा।

इस विषय में डा० एफ० आर० लोविस भी काफी दूर तक टी० एम० इलियट से सममत प्रतीत होते हैं। उनके अनुसार जनतंत्र और शिक्षा क व्यापक प्रसार के कारण काव्य क आस्वाद की शिक्षा में किसी प्रकार के विकास की अपेक्षा ह्रास ही अधिक हुआ है। इसलिए उन्होंने भी इस समूह सम्प्रदाय क विपरीत अल्पसंख्यक सस्कृति के महत्त्व पर बल देने हुए कहा है कि जिस प्रकार किसी राज्य में नागरिकों की विस्तृत करमी क मूल में स्वर्ण का अनुपात अत्यंत स्वल्प होता है उसी प्रकार प्रत्येक समाज में काव्य क सच्चे प्राहक की संख्या भी थोड़ी ही होती है।² लोविस न इस अल्पसंख्यक समुदाय क

¹ नोटस टुवर्ड स टर्फिनेशन आफ कल्चर, पृ० २१

² In any period it is upon a very small minority that the discerning

वर्गगत आधार को इलियट के समान स्पष्ट नहीं किया है, फिर भी उनके कथन से प्राचीन अभिजात वर्ग के अवशेष का ही संकेत मिलता है। वैसे डॉ० लीविस एक ओर जहाँ जनतंत्र के नाम पर प्रचारित व्यावसायिकता और समूह-मभ्यता का विरोध करते हैं, वहाँ दूसरी ओर अभिजात अभिहृचि के नाम पर हाथी-दाँत की मीनारों में रहनेवाले तत्कालीन 'ब्लूम्सवरी दल' की संकीर्णता का भी विरोध करते हैं; फिर भी काव्याधिकारी के निर्णय में उनकी सामाजिक संकीर्णता का पक्ष ही प्रबल दिखाई पड़ता है।

संस्कृत काव्यशास्त्र में इन मान्यताओं के समकक्ष 'शृंगारप्रकाश' के रचयिता भोज के रसिक संबंधी विचारों का उल्लेख किया जा सकता है। जैसा कि डॉ० राघवन ने कहा है : "भोज का रसिक केवल काव्य के आस्वादयिता की स्थिति का मनुष्य नहीं, बल्कि वह कतिपय मानवीय गुणों के नाते एक 'विशिष्ट मनुष्य' है। भोज की 'रसिकता' ऐसी विशेषता है जिसका संबंध मनुष्य के व्यक्तित्व के किसी उत्तमांश से है। भोज का रसिक 'सत्त्वात्मा', 'विशेषजन्मा' तथा जन्मान्तर के अनुभव से निर्मित वासना से युक्त विशिष्ट व्यक्ति है।"^१ भोज ने इन समस्त गुणों के लिए मूलभूति 'अहंकृति' की संज्ञा दी है; किन्तु 'विशेषजन्मा' विशेषण से ही स्पष्ट है कि भोज का रसिक जन्मना अभिजात वर्ग से संबद्ध है।

भोज के रसिक संबंधी विचारों के पीछे एक सुदीर्घ चिन्तन-परंपरा है। भोज का रसिक बहुत-कुछ कामसूत्रकार वात्स्यायन के 'नागरक' और भामह-दंडी के 'विदग्ध' की ही परंपरा में आता है। वात्स्यायन का 'नागरक' वस्तुतः अभिजात वर्ग का सुसंस्कृत व्यक्ति था। इसी प्रकार भामह-दंडी का 'विदग्ध' भी सुशिक्षित उच्चवर्ग का ही सदस्य था। इस प्रकार पश्चिम के समान भारत में भी काव्य के अधिकारी को वर्गविशेष से संबद्ध करके देखने की विचार-पद्धति कुछ आचार्यों के बीच प्रचलित थी। अन्तर इतना ही है कि जो विचार भारत में प्राचीन सामंती युग में प्रचलित थे, उनका आग्रह पश्चिम में आधुनिक जनतांत्रिक युग में भी किया गया। यदि भोज ने ग्यारहवीं शताब्दी में रसिक को 'विशेष-जन्मा' कहा तो उस युग की सीमा को देखते हुए यह सर्वथा स्वाभाविक ही था। किन्तु पश्चिम के आधुनिक विचारकों ने उसी विचार को दुहराकर अनुदागता एवं पिछड़ेपन का परिचय दिया है।

काव्य के 'आदर्श पाठक' या 'सहृदय' में पूर्व और पश्चिम के मनीषियों ने जिन गुणों की अपेक्षा की है, उनमें भी यह दृष्टि-भेद स्पष्ट है। भारतीय आचार्यों ने 'सहृदय' में जिन गुणों पर बल दिया है, उनका रूप 'प्रातिभा' अधिक है, अर्जित कम। इसके विपरीत पश्चिमी विचारक 'आदर्श पाठक' में ग्रहणशीलता के गुण को सतत साधना, शिक्षा एवं प्रयास का परिणाम मानते हैं। इस पाठक में सहज या नैसर्गिक भावयित्री प्रतिभा की स्वीकृति उन्होंने भी की है, परन्तु वहाँ भी यह अभिजात वंशानुक्रम-परंपरा से विरासत में प्राप्त होनेवाला संस्कार ही अधिक है, आशु प्रतिभा नहीं।

संस्कृत के आचार्यों ने काव्य-रचना के संदर्भ में मुख्य रूप से तीन हेतुओं की चर्चा की है—प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास। इन तीनों में से काव्यास्वाद के संदर्भ में शब्द-भेद से अनेक रूपों में वे पहली, अर्थात् 'प्रतिभा' (भावयित्री) के ही स्वरूप की प्रतिष्ठा

^१ भोज का शृंगारप्रकाश, पृ० ४६६

बार-बार करते हैं, श्रेय दो की नहीं। अभिनवगुप्त ने इसी को 'रसज्ञता' या 'समपण की नैसर्गिक सामर्थ्य' कहा है। राजशेखर इसे 'भावविभी प्रतिभा' के नाम से अभिहित करते हैं। ध्वनिवादी आचार्यों ने इसी को 'संवासन' हाना कहा है। आनन्दवर्धन के अनुसार इसी संस्कार या वामना के आधार पर सहृदय व्यंग्योद्य की प्रतीति में सक्षम होता है। व्यंग्योद्य-ग्रहण की यह सामर्थ्य अभ्यासजनित एवं प्रयत्न-साध्य न होकर प्राणिम होती है, इसका प्रमाण यही है कि आनन्दवर्धन कवि-पक्ष में जिसे नवनवोन्मेषशांतिनी प्रज्ञा मानते हैं, सहृदय-पक्ष में उसी को वामना और संस्कार विशेष अर्थात् व्यंग्य मानते हैं। अभिनवगुप्त ने भी इसीलिए सहृदय का 'विमलप्रतिभान्नाली' कहा है। अभिनवगुप्त ने इस विवेचन की और आगे बढ़ाते हुए सहृदय को उम 'मानस-साक्षात्कारात्मिका' शक्ति से संपन्न माना है, जो प्राचीन शब्दावली में 'भावना' और आधुनिक शब्दावली में 'कल्पना' है।

पश्चिम में अर्थात् सात्र, लैंगर, विमसाट, एफ० आर० लीविस प्रभृति विद्वानों ने 'आदम पाठक' में ग्रहणशीलता, अनुभवसामर्थ्य आदि नैसर्गिक गुणों की आवश्यकता का निर्देश किया है, वहाँ के कला-ग्रहण की क्षमता को दीर्घ अभ्यास, कला शिक्षा एवं सतत प्रयास के आधार पर अर्जित भी मानते हैं। सात्र के अनुसार तो कला का ग्रहण एक प्रकार की पुनरचना ही है, अतः उसके लिए निश्चित प्रकार के अभ्यास की आवश्यकता स्वर्गसिद्ध है। यदि वह कि पश्चिमी चिन्तन के अनुसार काव्याम्बाद भो एक प्रकार का कलात्मक प्रयास है तो अनुचिन न होगा। शास्त्रीय शब्दावली में भारतीय विचारकों के अनुसार यदि काव्याम्बाद नैसर्गिक प्रतिभा के द्वारा काव्य का भागन है, तो पश्चिमी विचारकों के अनुसार वह प्रतिभा, व्युत्पत्ति और अभ्यास के द्वारा काव्य का पुनरुत्पन्न है, अर्थात् उसमें प्रतिभा का महत्त्व सर्वाधिक है। इसीलिए पश्चिम में काव्य और कलाएँ एक ओर भी अधिक समुचित और ऐसे परिसीमित दायरे के प्राक्को का प्राप्ति हो जाती हैं, जिन्होंने कुछ तो वशानुक्रम संस्कार के आधार पर और कुछ शिक्षा और सतत अभ्यास से एक प्रकार की कलात्मक रचि (आर्टिस्टिक टेस्ट) का विकास कर लिया है।

इस दृष्टि में भारतीय आचार्यों—विशेषकर अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित 'सहृदय' संस्कारों अवधारणा अदभुत निदर्श है। यद्यपि उनका 'सहृदयत्व' भी मूलतः 'वासना' एवं 'संस्कार-विशेष' ही है, किन्तु उसका आधार जाति, वर्ण, कुल अथवा किसी प्रकार की सामाजिक प्रतिष्ठा नहीं है। 'वामना' अधिक-से-अधिक मात्र-सुख भाव-परंपरा की ओर गति करती है, किन्तु इसके साथ ही 'प्रतिभा' को संपन्न करके अभिनवगुप्त ने सहृदयत्व का मानसिक गुण के रूप में प्रतिष्ठित किया है। इसके अतिरिक्त सहृदयत्व का काव्य-पाठ की अवधि तक ही सीमित करके अभिनवगुप्त ने उस और भी वैज्ञानिक आधार प्रदान कर दिया। इससे स्पष्ट है कि काव्य-विशेष के सदृश में काव्यानुभूति की क्षमता के अन्तर्गत ही सहृदयत्व का निगम किया जा सकता है, सहृदयत्व कोई ऐसा शाश्वत गुण नहीं है, जो एक बार प्राप्त कर लिया गया तो सर्वत्र अक्षुण्ण रह सकता है।

काव्यानुभूति की विघ्न-बाधाएँ

रस-विघ्न

सहृदय की निविघ्न रसनात्मक प्रतीति का होना ही रस का लक्षण है। यह प्रतीति रसनात्मक या कव्योद्योग तभी हो सकती है, जब वह निविघ्न हो, अतः 'निविघ्नता' इसकी

अवश्योपाधि है'। अभिनवगुप्त ने रस-विघ्नों का विस्तारपूर्वक वर्णन किया है। कवि-रसिक हृदयसंवाद-रूप रसप्रतीति में कविगत, काव्यगत, नटगत अथवा रसिकगत कोई भी विघ्न बाधक हो सकता है। अभिनवगुप्त ने सात रस-विघ्नों का निर्देश किया है, जो इस प्रकार हैं—(१) संभावनाविरह, (२) स्वपरगतदेशकालविशेषावेश, (३) निजसुखादिविवशीभाव, (४) प्रतीत्युपायवैकल्य, (५) स्फुटत्वाभाव, (६) अप्रधानता, तथा (७) संशययोग।^१ इनमें से प्रथम तीन रसिकगत एवं शेष काव्यगत या कवि एवं नटगत हैं, अतः सहृदयत्व से उनका संबंध नहीं है। पहले तीन रस-विघ्नों से काव्यरमिक का सहृदयत्व दुष्ट हो जाता है, अतएव प्रस्तुत संदर्भ में वे ही विचारणीय हैं :

१. संभावनाविरह का अर्थ है—कल्पना का अभाव। इस विघ्न की संभावना कवि और रसिक दोनों में हो सकती है। कवि में समर्थ कल्पना का अभाव काव्य-गुण का क्षय करता है, और सहृदय में कल्पना का अभाव प्रतीति-विश्रान्ति में बाधक होता है। रस-चर्वणा या रमना 'सकलविघ्नविनिर्मुक्त' प्रतीति है और यह तभी संभव है, जब अनुसंधित्सु सहृदय, अपनी कल्पना-क्षमता के सहारे कवि-सृष्टि स्थिति में अनुप्रवेश कर व्यंजित काव्यार्थ का भावन या आस्वादन करने में समर्थ हो। आनंदवर्धन इसी 'अनुसंधि' को सहृदयता का रहस्य मानते थे (अनुसंधिह रहस्यं सहृदयतायाः)। यह अनुसंधि-शक्ति सहृदय की उर्वरा कल्पना पर ही निर्भर है। अभिनवगुप्त का तर्क है कि काव्यों में प्रख्यात या ऐतिहासिक वृत्त को गहन करने के मूल में कारण यही रहा कि प्रख्यात वृत्त प्रमाता की कल्पना द्वारा सहज ग्राह्य होते हैं।

२. स्वपरगतदेशकालविशेषावेश का अभिप्राय है—व्यक्ति-संबंधों से मुक्ति का अभाव, अर्थात् काव्य-रसिक स्वगत सुख-दुःख से आवद्ध रहने के कारण, निज सवित् का नहीं, लौकिक सुख-दुःख का आस्वाद करता है। संक्षेप में इसे कहेंगे—सहृदय की चित्तवृत्ति के साधारणी-भवन का अभाव, परिणामतः तन्मयीभवन का अभाव। जब तक वह 'स्व' और 'पर' के भेद-भाव की भूमिका से ऊपर नहीं उठ जाता, उसके व्यक्तित्व का विगलन नहीं होता, और वह रसास्वाद में असमर्थ रहता है।

३. निजसुखादि-विवशीभाव—दर्शक कभी-कभी प्रेक्षण या पठन के समय निजी सुख-दुःख की भावना से ग्रस्त रहता है। पहले से ही व्यग्र होने के कारण काव्यार्थ में उसकी संविद्विश्रान्ति नहीं होती, अतएव उसकी सहृदयता दुष्ट हो जाती है। पूर्व-कथित रस-विघ्न से इसमें भेद कदाचित् यही है कि पहले में कारण-रूप विभावादि के रहते हुए भी सहृदय की अनुभूति का कार्य-रूप में साधारणीकरण होने के स्थान पर निज सुख-दुःखात्मक भाव का उन्मेष, अर्थात् विपरीत कार्य होता है; जबकि निजसुखादिविवशीभाव में प्रमाता पहले से ही पूर्वानुभूत भावनाओं से आक्रान्त हृदय से काव्य के प्रेक्षण में प्रवृत्त होता है, अतः रसास्वाद इनके उपशमन के बिना संभव नहीं होता। नाट्य में संगीत, नृत्य, मण्डपवैचित्र्य आदि की योजना से सहृदय के हृदय-नैर्मल्य की संभावना आचार्यों ने संभव मानी है।

^१ विघ्नाश्चास्यां प्रतिपत्तावयोग्यता—संभावनाविरहो नाम स्वगतत्वपरगतत्वनियमेन देश-कालविशेषावेशो निजसुखादिविवशीभावः प्रतीत्युपायवैकल्यं स्फुटत्वाभावो अप्रधानता संशययोगश्च। अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८०

अज्ञानबुद्धि की बाधाएँ

सफ़्त सौन्दर्यानुभूति को नियमित निर्विघ्न होना चाहिए। किन्तु ग्राहको की निजी सीमाओं को देखते हुए व्यवहार में सौन्दर्यशास्त्रियों ने प्रायः एकाधिक बाधाओं, विघ्नों और कठिनाइयों का परिचय किया है। सौन्दर्यानुभूतिगत बाधाओं के निश्चित रूपों का अनुसंधान करने के लिए विचारकों ने प्रायोगिक अनुसंधान पद्धति के आधार पर विविध पाठकों की प्रतिक्रियाओं का सफल विश्लेषण और वर्गीकरण किया है। इस दृष्टि से एक जोर एडवर्ड बुलो^१ के रस संबंधी अनुसंधान और दूसरी ओर आर्च. ए. रिचर्ड्स के काव्य सम्बंधी अध्ययन विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

बुलो ने 'आयनात्मक', 'शरीररिचयात्मक', 'वस्तुनिष्ठ' और 'चरित्र' जो चार प्रकार के ग्राहक निर्धारित किए हैं उनमें से तीन में से हैं जिनकी रस संबंधी प्रतिक्रिया किसी-न-किसी विघ्न से बाधित है। बुलो की तुलना में रिचर्ड्स का अनुसंधान कहीं अधिक व्यापक है। उनका अध्ययन यद्यपि केवल कविताओं तक ही सीमित है किन्तु उपयोग की दृष्टि से उनकी व्याप्ति अन्य कलाओं तक भी सभ्य प्रतीत होती है।

रिचर्ड्स ने ग्राहक के सदर्भ में उन विघ्नों की चर्चा की है^२ जिन्हें वे काव्यानुभूति के माध्यम में बाधक मानते हैं। संक्षेप में वे इस प्रकार हैं

१ काव्याय को ग्रहण करने की क्षमता का अभाव रिचर्ड्स का विचार था कि एक बड़ी संख्या में कविताएँ पाठक, यहाँ तक कि ऐसे पाठक जिनकी हृदय काव्य में होती है, कविता के सही अर्थ को समझने में असमर्थ रहते हैं और उसी अनुपात में कविता में अल्पनिहित भावना कवि के अभिप्राय और उसकी कथन भविष्यता संबंधी उनकी समझ गलत होती है।

२ काव्याय के ग्रहण में बाधा कभी-कभी ऐंद्रिय ग्रहण संबंधी कठिनाई के कारण प्रयुक्त होती है। प्रत्येक काव्य-कृति का प्रभाव हमारी विभिन्न उद्दियों पर पड़ता है। प्रायः एक निश्चित अर्थ में टपकर अपनी गति और अपनी लयात्मकता से हमारे विविध ऐंद्रिय संवेदनों को जाग्रत करते हैं। अतः वही पाठक जो सफ़्त रूप में तत्काल अपनी ऐंद्रिय बौद्धिक और संवेगात्मक, सभी ग्राहक शक्तियों के माध्यम से ग्रहण करता है, काव्य का सही अधिकारी होता है।

यही बात काव्य के सदर्भ में विभिन्न ग्रहण, विशेष रूप से दृश्य विभिन्न के विषय में सत्य है। विभिन्न पाठकों की प्रायश्चीकरण की क्षमता में अंतर होता है। वही पाठक जो विभिन्न-ग्रहण में समर्थ हो, विघ्नों के माध्यम से काव्यकृति के अल्पतम तक पहुँच सकता है। परन्तु विभिन्न की गति बहुत कुछ अनिश्चित होती है अतः कभी-कभी पाठक विशेष के भ्रम में उद्भूत विभिन्न उसी कविता में अल्प पाठकों के मन में प्रकट होनेवाले विभिन्नों से, यहाँ तक कि कभी-कभी रचयिता कवि के मन में स्थित विभिन्न से भी भ्रष्ट हो सकते हैं।

३ स्मृतिगत अप्रासंगिकताएँ भी बहुधा पाठक की काव्यानुभूति को बाधित करती हैं।

^१ 'द पर्सिस्टेंट प्रॉब्लम इन द एस्थेटिक एक्सिस्टेंस ऑफ़ सिगल क्लेम' ब्रिटिश जर्नल ऑफ़ साइकोलॉजी, अंक २ (१९०५)

^२ प्रॉब्लम ऑफ़ सिगल, पृ. १३-१७

काव्य-पाठ के क्षणों में कविता से पूर्णतः असंबद्ध व्यतीत घटनाओं और संबंधों की स्मृति तथा विगत अनुभूतियों की अनुगूँज वर्तमान में हस्तक्षेप कर सर्वथा अलक्षित और अनायास रूप से पाठक की अनुभूति को बाधित करती है।

४. अभ्यासजन्य प्रतिक्रियाएँ : यह वाधा कही अधिक रोचक और उलझन-भरी है। यह एक सुविधाजनक प्रतिक्रिया है, जिसमें पाठक किसी कृति-विशेष की अपनी विशिष्टता का पता लगाने के लिए प्रयास करने की अपेक्षा उसकी सामान्य विशेषताओं के आधार पर रूढ़ प्रतिक्रिया व्यक्त करता है। अभ्यासजनित प्रतिक्रिया प्रायः समूहगत धारणाओं एवं संवेगों का सुरक्षित अनुकरण मात्र होती है। संवेग के धरातल पर प्रायः हम चिर-परिचित विषयों से संबद्ध कविताओं पर बनी-बनाई लोक-प्रचलित प्रतिक्रिया व्यक्त करते हैं। उदाहरण के लिए देश-प्रेम संबंधी बहुत-सी साधारण कविताएँ केवल कुछ ऐतिहासिक स्थान और पुरुषों की नाम-गणना के द्वारा पाठकों में प्रायः अभ्यासजनित रूढ़ प्रतिक्रिया उत्पन्न कर ले जाने में सफल हो जाती है। इसी प्रकार विचारों के धरातल पर भी अभ्यासजनित प्रतिक्रिया दिखाई पड़ती है। उदाहरण के लिए, जब कोई पाठक अपनी ही विचारधारा के किसी कवि की कोई साधारण-सी रचना भी पढ़ता या सुनता है तो उसके गुण पर विचार किए बिना अपेक्षित आशंसा व्यक्त करता है। बहुत-सी धार्मिक और राजनीतिक कविताओं के संबंध में इसी प्रकार की अभ्यासजनित प्रतिक्रियाएँ देखने में आती हैं।

५. भावुकता : इस वाधा का उल्लेख अनेक आलोचकों ने किया है और यह कवि तथा पाठक दोनों के लिए अनुभूतिगत दुर्बलता मानी गई है; किन्तु जैसा कि रिचर्ड्स ने स्वीकार किया है, भावुकता को यथातथ्यतः परिभाषित करना बहुत कठिन है। भावुकता वह प्रतिक्रिया कही जाती है जो मात्रा में अवसर की माँग से अधिक होती है। किसी कृति में जितनी अनुभूति जाग्रत करने की क्षमता हो और पाठक उससे अधिक अनुभूति व्यक्त करे तो उसे भावुकता का परिणाम समझना चाहिए। यह भी एक तरह से अतीतवर्ती अभ्यास अथवा स्मृति का परिणाम होती है। भावुक पाठक हल्की-सी उत्तेजना से भी अधिक-से-अधिक संवेगात्मक प्रतिक्रिया व्यक्त करने के अभ्यस्त होते हैं। इसका अर्थ यह नहीं है कि उनमें संचित भावराशि की मात्रा अधिक होती है। तथ्य तो यह है कि भावुक पाठकों में भावराशि सामान्यतः स्वल्प होती है, केवल उसकी अभिव्यक्ति अनवसर और अस्थानगत होती है। भावुकता में एक प्रकार का अनौचित्य होता है। वाधा यह इसलिए है कि भावुकता पाठक की दृष्टि को आँसुओं से धुँधला देती है और वह प्रस्तुत कृति को यथातथ्य रूप में देखने में असमर्थ रहती है।

६. वर्जना : आपाततः यह वाधा भावुकता का विलोम है, क्योंकि यह भावुकता के विपरीत एक प्रकार की कठोर हृदयता अथवा भाव-शून्यता को जन्म देती है; किन्तु जैसा कि रिचर्ड्स ने कहा है, वर्जना भावुकता का ही एक रूप है। वर्जना का मूल स्रोत किसी दुःखद अनुभव में होता है, जिसके कारण पाठक जीवन के किसी अप्रिय प्रसंग के काव्यगत अनुचिन्तन से बचने के लिए अपने चित्त को उस विषय के प्रति कठोर बना लेता है। इसलिए वर्जना प्रायः एकक्षेत्रीय होती है। एक ही पाठक विषय विशेष के प्रति भावुक हो सकता है और किसी अन्य विषय के प्रति कठोर हृदय। यदि ऐसी वर्जना किसी पाठक में स्थायी और व्यापक रूप ग्रहण कर ले तो उसकी संवेदनशीलता सामान्यतः कुण्ठित हो जाती है।

सिद्धान्तिक पूर्वाग्रह जिस युग में परस्पर विरोधी विचारों का तीव्रतम द्वन्द्व हो, उस समय सिद्धान्तिक पूर्वाग्रह काव्य के आस्वाद में बाधक हो जाता है। यदि पाठक की विचारधारा कवि की विचारधारा से भिन्न ही नहीं, बल्कि नितान्त विरुद्ध हो, तो वह कवि की कृति का पूर्ण ग्रहण करने में असमर्थ हो जाता है। रिचर्ड्स ने इस समस्या का समाधान इस प्रकार रूढ़ा है कि कविता अव्यक्त होने कारण विचारधाराओं से परे होती है। इसलिए पाठक के पूर्वाग्रह को भिन्न विचारधारा से युक्त काव्य के आस्वाद में नियन्त्रित बाधक नहीं होना चाहिए। इसके विपरीत टी० एल० दलियट ने इस प्रश्न पर परम्परा विरोधी विचार व्यक्त करते हुए भी अन्ततः यह स्वीकार किया है कि एक पाठक के लिये अपने निजी विचारों को छोड़कर या भूलकर किसी काव्य का आस्वाद नहीं कर सकता। इन तमाम समाधानों के रहने भी व्यवहार में स्थिति यही है कि पाठक का सिद्धान्तिक पूर्वाग्रह प्रायः किसी रचना के पूर्ण आस्वाद में बाधक होता है। इसी के अन्तर्गत आलोचनात्मक सिद्धांतों का पूर्वाग्रह भी आता है, जिसके कारण कभी-कभी समय आलोचक अपनी मान्यता से भिन्न किसी इतर काव्य-प्रवृत्ति की रचना को ग्रहण करने में अक्षम दृष्टिगोचर होते हैं। रिचर्ड्स ने शिल्पगत पूर्वाधारणा की गणना भी एक भिन्न बाधा के रूप में की है, जिसके शिवाय प्रायः रचनाकार पाठक होते हैं। एक शिल्प विशेष में रचना करनेवाले कवि प्रायः भिन्न शिल्प की रचनाओं के प्रति कठोर हो जाते हैं।

निष्कर्ष

अभिनवगुप्त और रिचर्ड्स द्वारा निरूपित काव्य-विधियों की तुलना से एक बात स्पष्ट है कि प्राच्य एवं पाश्चात्य दोनों ही चिन्तन-परम्पराएँ सहृदय की सम्मिश्रित काव्यानुभूति के माग में आनेवाली बाधाओं के प्रति सतक हैं। इन बाधाओं को अभिनवगुप्त ने 'विघ्न' की मन्त्रा दी तो रिचर्ड्स ने 'कठिनाई' (डिफिकल्टी) की। इन विधियों पर दोनों आचार्यों ने जितना ध्यान दिया है, उससे प्रबल होता है कि सामान्य पाठक ही नहीं, बल्कि विशिष्ट पाठक या सहृदय का भी किसी-न किसी अवस्था में इन विघ्नों में से कुछ का सामना करना ही पड़ता है। अभिनवगुप्त के विघ्न-विवेचन में निस्सन्देह कुछ विघ्नों का समझ कवि-कर्म से है तो कुछ का समझ निरान्त सहृदय धर्म से। इसके विपरीत रिचर्ड्स की सभी कठिनाइयों पाठकों से ही संबंधित हैं। कारण स्पष्ट है। अभिनवगुप्त की विवेचन-प्रवृत्ति में काव्य-सृजन से लेकर काव्य-ग्रहण तक के सम्मेलन व्यापार पर एक ही भाव विचार किया गया है, जबकि रिचर्ड्स ने विशेषतः काव्य-ग्रहण के समझ में ही कठिनाइयों का विवेचन किया है। इन्हीं होते हुए भी दोनों ही आचार्यों के विघ्न विवेचन में कुछ बातों में अद्भुत समानता है। उदाहरण के लिए, रिचर्ड्स द्वारा निरूपित 'ऐन्द्रिय ग्रहण समझी कठिनाई' अभिनवगुप्त के 'समावना-विरह' का स्मरण करा देती है। रिचर्ड्स के अनुसार कुछ पाठक कभी-कभी काव्य का अध-ग्रहण तो कर लेते हैं, किन्तु बिम्ब ग्रहण नहीं कर पाते क्योंकि बिम्ब-ग्रहण के लिए इन्द्रिय-पार्षदा की अपेक्षा होती है और उनमें बिम्ब विशेष के लिए अपेक्षित इन्द्रिय उतनी जाग्रत एवं सर्वेदनशील नहीं होती। कहना न होगा कि बिम्ब-ग्रहण के लिए अपेक्षित ऐन्द्रिय-श्रेण्य बहुत-कुछ ग्राहक की कल्पना-शक्ति पर निर्भर होता है, विशेषतः काव्य-बिम्ब के समझ में। सामान्य वस्तु के बिम्ब-ग्रहण का कार्य प्रायः जाग्रत इन्द्रियों के द्वारा ही सफलता

से संपन्न हो जाता है; किन्तु काव्यगत विम्बों के लिए तीव्र कल्पना-शक्ति की अपेक्षा होती है। कल्पना ही पाठक की इन्द्रियों को उद्बुद्ध करके काव्यगत विम्ब को ऐन्द्रिय बोध के स्तर पर अनुभव कराने की दिशा में सक्रिय रहती है। इसलिए जिस पाठक में कल्पना-शक्ति क्षीण होती है, वह बुद्धि के द्वारा कविता का अर्थ ग्रहण करते हुए भी उसे अनुभूति के रूप में प्राप्त नहीं कर पाता। 'संभावना-विरह' नामक विघ्न के अन्तर्गत अभिनवगुप्त ने इस कल्पना-क्षीणता की ओर ही संकेत किया है।

इसी प्रकार रिचर्ड्स ने 'स्मृतिगत अप्रासंगिकता', 'भावुकता', 'वर्जना' आदि नामों से जिन तीन कठिनाइयों का अलग-अलग उल्लेख किया है, वे प्रकारान्तर से एक साथ ही अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित 'निज-सुखादिविवशीभाव' के अन्तर्गत समाविष्ट हो जाती हैं। जो पाठक काव्य पढ़ते समय अथवा नाटक देखते समय अपने निजी सुख-दुःख के वशीभूत रहता है, स्वभावतः उसका मन काव्य-निबद्ध वस्तु पर केन्द्रित न होकर इतर अप्रासंगिक बातों पर भटकता रहता है। ऐसा पाठक प्रेम की कविता पढ़ते समय उस कविता में व्यक्त प्रेम तक सीमित न रहकर तद्विषयक अपनी निजी स्मृतियों के लोक में स्थानान्तरित हो जाता है। इस प्रकार प्रस्तुत काव्य उसके लिए अपने-आप में आस्वाद्य न होकर निजी स्मृतियों का उत्प्रेरक साधन-मात्र रह जाता है। स्पष्ट ही यह स्थिति काव्यानुभूति के लिए विघ्न है। रिचर्ड्स ने इसी को 'स्मृतिगत अप्रासंगिकता' की संज्ञा दी है।

इसके अतिरिक्त 'निज-सुखादि-विवशीभाव' प्रसंग-भेद से दो सर्वथा विरोधी स्थितियों का भी कारण होता है; इससे कभी तो अतिशय भावुकता उत्पन्न होती है और कभी नितान्त भावनाहीनता। अपने दुःख से अभिभूत पाठक कभी-कभी किसी करुण काव्य को पढ़कर अपेक्षित भाव से अधिक अतिरिक्त भावानुभूति का परिचय देने लगता है। यह भावातिरेक विघ्न इसलिए है कि इसके कारण पाठक की दृष्टि अश्रु-धूमिल हो जाती है और वह प्रस्तुत काव्य को अभीष्ट रूप में नहीं देख पाता। अनुभूति उसे अवश्य होती है, किन्तु उस अनुभूति को काव्यानुभूति की संज्ञा नहीं दी जा सकती। इसके विपरीत कभी-कभी ऐसी भी स्थिति होती है, जब अपने दुःख के कारण पाठक का हृदय भिन्न भाव-बोध वाले काव्य के प्रति एकदम ठण्डा हो जाता है, उसे अपने-आप से इतना अवकाश ही नहीं मिलता कि मुक्त हृदय से काव्य का आस्वादन कर सके। पाठक की यह स्थिति दुःख में ही नहीं बल्कि सुख में भी होती है; बल्कि निजी सुख भावनाओं की वर्जना का अधिक प्रबल कारण होता है। इस प्रकार भावातिरेक और भावहीनता जैसी परस्पर विरोधी मनोदशाएँ अभिनवगुप्त द्वारा निरूपित एक ही विघ्न 'निज-सुखादि-विवशीभाव' से उत्पन्न होती हैं और प्रसंग-भेद से काव्यानुभूति में विघ्न का कार्य करती हैं।

इन समानताओं के अतिरिक्त रिचर्ड्स ने एक ऐसे विघ्न का उल्लेख किया है, जो अभिनवगुप्त के विघ्न-विवेचन में एकदम अप्राप्त है। वह विघ्न है—सैद्धान्तिक पूर्वाग्रह। कभी-कभी ऐसी स्थिति उत्पन्न हो जाती है कि प्रस्तुत काव्य में व्यक्त विचार पाठक के अपने विचारों के साथ मेल नहीं खाता, और अपने विचारों के आग्रह के कारण पाठक काव्यनिष्ठ भावों के साथ पूर्णतः तादात्म्य स्थापित करने में असमर्थ रहता है। ऐसी स्थिति में 'सैद्धान्तिक आग्रह' काव्यानुभूति के लिए विघ्न हो जाता है। अभिनवगुप्त के विघ्न-विवेचन में इसका स्पष्ट उल्लेख नहीं है। निश्चय ही इसका कुछ कारण होना चाहिए।

येमा नहीं है कि गस्तूर-काव्य दशम स सवपा अग्रभाविन हो। रामायण, महाभारत ही नहीं कालिदास के काव्य और नाटक भी विभीषण किमी दशम पर आधारित हैं। इमक माघ ही यह भी निश्चित है कि उन काव्या को पढ़नेवाले ऐम नी पाठक रहे हैं जो उनम निहित दार्शनिक विचारों म भिन्न मानना समते थ। प्राचीन भारत क साम्रदाय बहुत समाज मे काव्य और पाठक के बीच गिटान म की सभावना को अम्बीकार करना कठिन है। फिर भी आचार्यों ने यमि सैद्धांतिक पूर्वग्रह को रस विघ्न क रूप म स्वीकार नहीं किया ता इमम यही निष्पत्ति निकलता है कि यहाँ काव्य क मदन म सैद्धांतिक मनभद आदे नहीं आता। इमे प्राचीन भारत की सैद्धांतिक गट्टिपुता का भी सूचक माना जा सकता है। और यदि एमा नहीं है ता फिर यह भी समझ है कि सैद्धांतिक मनभद क वाक्य म समुह समाज जीवन नगत मवधी कुछ आधारभूत सूत्या के प्रति लगभग समान मत रखता था इमीलिए किमी भी ज्ञान के प्रभाव मे निर्मित काव्य के आम्बान्त म पाठक की कम्पिर्ष का अनुभव नपा होता था। इमक विपरीत पाश्चात्य काव्य विन्तन आरम्भ से ही दार्शनिक मान्यता मे आबाध रहा है इसलिये वहाँ काव्यास्वाद म आम्प्या (विनीत) का प्रसन्न बारवार उठना रहा है। प्लेटो ने दशम की बसोती पर काव्य को हृष घोषित करके पहली बार काव्यास्वाद म आम्प्या का प्रसन्न उठाया। तमी स प्लेटो की छाया पाश्चात्य काव्य चिन्तन की घरे हुए है जिसमे यह आज तक मुक्त न हो सका। दशम के समान काव्य से भी सत्य और ज्ञान की आशा करने का अर्थ ही था—काव्यास्वा के मन्त्रे म सैद्धांतिक आम्प्या का अनुप्रवेश। आधुनिक युग म जब परम्पर विरोधी विचार का उद्व और भी प्रबल रूप म सामने आया ता काव्य ग्रहण की प्रक्रिया भी उमसे अग्रभाविन न रह सकी। स्वभावतः पाश्चात्य काव्यशास्त्र के विचारका की म्पि इम व्यावहारिक कठिनाई की ओर गई और आइ० ए० रिचर्ड स न आधुनिक युग मे पहली बार इस प्रसन्न को सैद्धांतिक स्तर पर प्रिसिपलर आक निटरनी क्रिटिसियस म पोण्टी एण्ड बिलीफ घोषक स उपस्थित किया। त्रिभका विस्तार आग घसकर उहाने क्रमम साइस एण्ड पोण्टी एण्ड प्रैक्टिकल क्रिटिसियस नामक पुस्तक म किया। काव्य और पाठक के बीच सैद्धांतिक मन्त्र जय वाया की दूर करने के लिये रिचर्ड स न एण्ड आर काव्यनिष्ठ आम्प्या को आम्प्या मानने मे इकार किया तो दूसरा ओर इमी आधार पर पाठक को भी अपनी निजी आम्प्या से मुक्त होन का सुझाव दिया। टी० एस० इलियट ने कुछ दविद्या की म्थिति में रिचर्ड स के मत का खडन करते हुए यह स्थापित किया कि पाठक की आम्प्या काव्यास्वाद म सदन बाधक ही नहीं होनी कम्पि कभी-कभी साधक भी होनी है।

रिचर्ड स और इलियट का आम्प्या विषयक विवाद अम्प्या पाश्चात्य आलोचना का केन्द्र बिन्दु बन गया जिसकी अन्ततम परिणति साहित्य और आम्प्या नामक परिमवा में प्रतिफलित हाती है। जैसा कि इम पुस्तक के सपाठक प्रो० अन्नास ने घन्तावाता में समी मनों का सार सक्षय मे प्रस्तुत करते हुए कहा है काव्यास्वाद म आम्प्या के प्रसन्न को महत्त्व पूण मानने हुए भी यह कहना कठिन है कि पाठक की आम्प्या सदैव विघ्न ही होती है। इम प्रकार रिचर्ड स द्वारा निरूपित सैद्धांतिक पूर्वग्रह नामक विघ्न त्रिभका उल्लेख अन्ततमपुस्त के विघ्न विवचन में नहीं भिन्नता अन्ततम पाश्चात्य काव्य चिन्तन मे भी विचारास्पद ही है।

खण्ड २
काव्यकृति

- काव्य की स्थिति : कृति की स्वनिष्ठता
- काव्य के घटक तत्त्व
- काव्य के उपादान
- काव्य का माध्यम

काव्य की स्थिति : कृति की स्वनिष्ठता

रस-सिद्धान्त में काव्य की वस्तुनिष्ठता

अभिनवगुप्त की व्याख्या के उपरान्त 'रस' शब्द आज लगभग काव्यास्वाद का वाचक हो गया है और इस प्रकार वह नाट्यगत वस्तु-सत्ता रूप न रहकर सहृदयगत अनुभूति-सत्ता रूप हो गया है। रस को सहृदयगत काव्यास्वाद का पर्याय मानने की प्रवृत्ति बहुमत से संस्कृत काव्यशास्त्र और तदुपरान्त हिन्दी काव्य-चिन्तन में भी प्रचलित हुई है।

इस सदर्थ में यह प्रश्न सर्वथा उपेक्षणीय नहीं है कि रस की सत्ता भावगत है या वस्तुगत, वह आस्वाद है या आस्वाद्य ? तथा भरत मुनि ने उसका प्रयोग किस अर्थ में किया था ? भरत-सूत्र के प्रथम दो व्याख्याता आचार्यों—भट्टलोल्लट और शंकुक्—ने रस की अनुकार्यगत प्रतिष्ठा का जो प्रयास किया था, वह दृष्टि-भ्रम मात्र था, यह भी नहीं कहा जा सकता। यदि ऐसा था, तो भी इस तथाकथित भूल के निमित्त कारण स्वयं आदि आचार्यों के 'नाट्यशास्त्र' में निहित थे। बाद में जब रस-चर्चा नाट्य को छोड़कर काव्य के संदर्भ में व्यापक होने लगी, तो ध्वनिवादी आचार्यों ने उसे सर्वथा सहृदयनिष्ठ बना दिया। रस की वस्तुगत सत्ता उनकी इस विषयिपरक व्याख्या में कुछ इस प्रकार लुप्त हो गई कि परवर्ती आचार्यों ने इस प्रश्न को फिर से उठाने और इस पर विचार करने की आवश्यकता ही नहीं समझी।

आधुनिक युग में इस प्रश्न की पुनर्व्याख्या का श्रेय मराठी के विद्वानों को है। डॉ० सुरेन्द्र वारलिगे ने रस को काव्यास्वाद और आनन्द का पर्याय मानने की प्रवृत्ति का स्पष्ट विरोध करते हुए कहा है कि : "मुनि-सम्मत मत के अनुसार रस की सत्ता नाट्यगत होती है, अतः 'रस' शब्द-प्रयोग में वस्तुनिष्ठता का आशय ग्रहण करना ही अधिक संगत है।"^१ भरत मुनि के अनुसार विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी आदि के संयोग से जिस रस की निष्पत्ति होती है, वह नाट्यरस ही है। यही कारण है कि उन्होंने 'रस-निष्पत्ति' और 'रसास्वाद' की प्रक्रिया का पृथक्-पृथक् प्रतिपादन किया है। बाद में अभिनवगुप्त तक पहुँच कर यही 'निष्पत्ति' सहृदय के चित्त में 'अभिव्यक्ति' हो गई और इस प्रकार उसने रसास्वाद से अभिन्न रूप धारण कर लिया। भरत के मतानुसार यह नाट्य-रस की निर्मिति है जिसका आस्वादन परवर्ती प्रक्रिया है।

इस निर्मित रस का स्वरूप क्या है ? इस संबंध में भरत का मत अत्यंत स्पष्ट है। वह आस्वाद न होकर आस्वाद्य है।^२ भरत के मत में रस आस्वाद—अनुभूतिरूप न होकर

^१ 'भरत मुनि का रस-सिद्धान्त', समालोचक, अगस्त १९५८

^२ रस इति कः पदार्थः। उच्यते आस्वाद्यत्वात्। नाट्यशास्त्र, भाग १, पृ० २८८

पदार्थ रूप है इस बात का स्पष्ट प्रमाण यही है कि आस्वाद्यत्व धर्म या गुण ने मुक्त रस पदार्थ आस्वाद ही जाना है इस प्रक्रिया की व्याख्या उन्होंने पृथक् रूप में की है। 'निष्पत्ति' उसका निमित्तिकाश है आस्वादन इस निमित्त रस-पदार्थ का 'भोग' पक्ष है और सहृदय की क्षामना निर्मित का आधार न शरत् आस्वाद पक्ष का आधार है। रस भरत के मतानुसार नाट्य है आस्वाद नहीं। क्योंकि वह आस्वाद्य है, अतः कवि और सहृदय से भिन्न उनकी पृथक् स्वतंत्र सत्ता है और वह मूल, आस्वाद्य एव पदार्थ रूप है। यदि भरत का अभिप्राय यह होता तो वे आस्वाद्यत्वानु' का प्रयोग न करके 'आस्वादानु' का प्रयोग करते। आस्वाद के विषय इस मूल पदार्थरूप नाट्यरस में स्थूल या मूल उपकरण— वाचिक आंगिक और सार्वत्रिक अभिनय के साथ ही म्याथी, मचारी आदि सूक्ष्म मनोभाव-रूप अमूल उपकरण भी संयुक्त रहते हैं। भरत ने स्याथी भावों की ही रसत्व प्राप्ति का विवरण किया है। परन्तु सहृदय पक्ष में जो म्याथी भावों के आधार पर रसत्व की प्राप्ति होता है वही नाट्य पक्ष में मूल पदार्थ रूप में निमित्त होता है। भरत इसको पदार्थ-रूप ही स्वीकार करते थे इसका एक स्पष्ट प्रमाण यह भी है कि उन्होंने प्रश्न ही 'रस इति क' पदार्थ ?' कहकर किया है।

डॉ० सुरेन्द्र वाररिंगे ने तर्क-युक्ति द्वारा सिद्ध किया है कि भरत ने रस शब्द का ग्रहण साध्य में किया है। वहीं से यह आयुर्वेद और नाट्यशास्त्र दोनों में आया है। अतः साध्य में इसका जो अर्थ निर्दिष्ट है वही मूल अर्थ है। और साध्य में 'रस का तात्पर्य है नातृ निरपेक्ष वस्तुमात्र'। इसी प्रकार आयुर्वेद में रस का तात्पर्य है—वनस्पतिगत वस्तुमात्र। अतएव डा० वाररिंगे के मतानुसार 'नाट्यशास्त्रों में रस का तात्पर्य है नाट्य में उपलब्ध वस्तुमात्र'।^१ भरत मुनि के अनुसार रस प्रमाणा का आस्वाद नहीं, शब्दों और भावा में अनुबद्ध काव्य-नाट्य है। विभाव अनुभाव और व्यभिचारी की सहायता में हृदयस्थ भाव साकार रूप धारण करते हैं और हृदयस्थ भावों के इसी मूल, वस्तुगत रूप का भरत रस मानता है। भाव इन वस्तुस्थिति रसा के साधन होने हैं।^२

इतना ही नहीं जिन आचार्य अभिनवगुप्त के प्रमाण पर रस को सहृदयनिष्ठ एव आस्वाद रूप मानने की प्रवृत्ति प्रचलित हुई उन्होंने भी रस को केवल सहृदयनिष्ठ अनुभूति सत्ता नहीं माना है। भरत के द्वारा उद्धृत आनुवश्य श्लोक के 'तस्मिन्नाट्यरसा' अंश की व्याख्या करते हुए उन्होंने कहा है कि 'नाट्य समुदाय रूप से होनवाला रस है अथवा नाट्य ही रस है। क्योंकि रस समुदाय रूप ही नाट्य है।'^३ 'समुदाय' उक्त प्रसंग में विभावादि रस-मानस्यो का वाचक है। प्रसंग को और आगे बढ़ाते हुए उन्होंने कहा है कि यह रस न केवल नाट्य में ही होता है बल्कि काव्य में भी होता है।^४ अभिनवगुप्त कवि

१ तैत्त रस एव नाट्यम् । अभिनवभारती, भाग १ पृ० २६७

२ सौंदर्य-तत्त्व और काव्य सिद्धांत, पृ० ६०

३ भाव इति कारणसाधन । नाट्यशास्त्र भाग १, पृ० ३४४

४ नाट्यात् समुदायरूपवत्ता । यदि वा नाट्यमेव रसा । रस समुदायो हि नाट्यम् ।

अभिनवभारती, भाग १, पृ० २६०

५ न नाट्य एव च रसा काव्येषुपि नाट्यायमानु एव रस । वही, पृ० २६०

से काव्य और काव्य से सामाजिक तक रस की स्थिति और व्याप्ति मानते हैं। रस-तत्त्व कवि, काव्य और सामाजिक में क्रमशः बीज, वृक्ष और फल-फूल की भांति वर्तमान रहता है, ऐसा भरत द्वारा उद्धृत आनुवंशिक श्लोक की व्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने कहा है कि : "उसी कविगत-साधारणीभूत सविन्मूलक काव्य के द्वारा नट का व्यापार होता है और वही संवित् वास्तव में रस है। ... इस प्रकार मूल बीज के स्थान पर कविगत रस है। ... उससे वृक्षस्थानीय काव्य उत्पन्न होता है। उसमें पुष्पस्थानीय अभिनयादि रूप नट का व्यापार होता है। उसमें फलस्थानीय सामाजिक का रसास्वाद होता है।"^१

कहने का तात्पर्य यह है कि अभिनवगुप्त कवि से सामाजिक तक रस-व्याप्ति मानते हैं, जिसमें कविगत रस कारण है, काव्यगत कार्य है और सामाजिकगत रस उसका फल है। जिस प्रकार बीज और वृक्ष के बिना फल की उत्पत्ति असंभव है, उसी प्रकार सहृदयगत रस का आधार कवि और काव्यगत रस है।

रस की स्थिति कहाँ होती है ? इस प्रश्न को विवाद के रूप में संस्कृत के आचार्यों ने नहीं उठाया, किन्तु रस की व्याख्या स्थिति की दृष्टि से दो रूपों में मुख्यतः की गई— नाट्यगत दृष्टि से और सहृदयगत दृष्टि से। कला-सृष्टि के दौरान होनेवाली रसानुभूति का विवेचन अपेक्षाकृत कम हुआ है। भरत के 'नाट्यशास्त्र' में जिस रस को अत्यंत सहज रूप में नाट्यरूप मान लिया गया था और उसके वस्तुनिष्ठ रूप की ओर ही भट्टलोल्लट और शंक्रु ने संकेत किया था, उसी के आत्मनिष्ठ रूप की व्याख्या विस्तारपूर्वक आचार्य अभिनवगुप्त ने की। उन्होंने रस की वस्तुरूपता के संबंध में विशेष विस्तार से प्रकाश नहीं डाला, इसका कारण कदाचित् यही था कि उनसे पूर्व रस की वस्तुनिष्ठता का पर्याप्त और सागोपाग विवेचन हो चुका था। इसलिए उन्होंने उस पक्ष का अधिक विस्तारयुक्त विवेचन किया जिस पर पूर्ववर्ती विद्वानों ने विशेष विचार नहीं किया था। रस नाट्यगत भी होता है, इसके विरोध में न केवल उन्होंने कही कुछ नहीं कहा बल्कि जैसा स्पष्ट किया जा चुका है कवि, काव्य और सामाजिक तीनों के मध्य उन्होंने रस की परस्परावलंबित स्थिति स्वीकार की। इस प्रकार संस्कृत के आचार्यों ने रस को सिद्धान्त-रूप में कविगत, काव्यगत और सहृदयगत तीनों रूपों में स्वीकार किया है और न्यूनाधिक बल के साथ कविनिष्ठ, काव्यनिष्ठ और सहृदयनिष्ठ रस की तीनों स्थितियों का विवेचन किया है, जिनमें काव्य-निष्ठ रस की चर्चा परवर्ती काल में गौणता प्राप्त करते हुए भी सर्वथा उपेक्षित नहीं थी।

रस की वस्तुनिष्ठता की पुष्टि इस बात से भी होती है कि व्यवहार में संस्कृत के आचार्यों ने सहृदयगत रसानुभूति के विवेचन तक अपने को सीमित न रखकर काव्यगत रस के विविध उपादानों का भी विश्लेषण किया है। काव्य की उत्तम, मध्यम एवं अधम कोटियाँ निर्धारित करते समय रस-काव्य अथवा ध्वनि-काव्य को उत्तम कोटि में रखने से स्पष्ट है कि वे रस को काव्यनिष्ठ भी मानते थे। आदर्श रसानुभूति आदर्श रस-काव्य से

^१ कविगतसाधारणीभूतसविन्मूलक काव्यपुरस्सरो नटव्यापारः। संव च संवित् परमार्थतो रसः। ... तदेव मूलं बीजस्थानीयात्कविगतो रसः। ... ततो वृक्षस्थानीयं काव्यम्। तत्र पुष्पादिस्थानीयोऽभिनयादिनटव्यापारः। तत्र फलस्थानीयः सामाजिकरसास्वादः।

ही सम्भव है किसी भी ढाँटि या प्रकार के काव्य से नहीं। इसमें स्पष्ट है कि मस्त्रुत के आचार्य ग्यानुभूति का स्वरूप निश्चित करने के लिए रसादिक करनेवाली काव्यकृति के रस विधायक तत्त्वों का विवेचन अनिवार्य समझते थे। इसी दृष्टि में भरत मुनि ने नाट्यशास्त्र भाव क्रियाव आदि का विस्तृत वर्गीकरण एवं विशेषण किया है और ध्वनिवादी आनन्द-वधन ने रस रूप काव्याय के विविध तत्त्वों को स्पष्ट करने के लिए पद-ध्वनि में लेकर प्रबन्ध ध्वनि तत्त्व का वस्तुगत प्रपञ्च उद्घाटित करने का प्रयास किया है। मस्त्रुत काव्य शास्त्र का सामान्य अध्ययन भी इस तथ्य को परिलक्षित किए बिना नहीं रह सकता कि प्रायः सभी प्रायः म कवि निरपेक्ष काव्यकृतियों के अथ-साहचर्य के वस्तुनिष्ठ विशेषण को ही प्रयोजनता है। मस्त्रुत काव्यशास्त्र में कवियों की समीक्षा के स्थान पर एक-एक मुक्तक का ही विशेषण प्राप्त होता है। यहाँ नहीं, बल्कि वहाँ किसी जाचाय की अथवा त्रिपयि-निष्ठ मनागत भावात्मक प्रतिक्रिया का भी आभास पाना कठिन है। काव्यशास्त्र के ज्ञापक जिस प्रकार लक्षण के लिए उद्भूत छंदा का विवेचन किया गया है, उसमें पाठकगत भावाभ्युत्थान का अभाव है। आधुनिक काव्य समीक्षा में जिस प्रकार किसी कृति-वर्णन की जालाचना व प्रसंग में आलोचक की निजी रचि-अर्थच की प्रभावाभिव्यक्त स्थिति का स्पष्ट संकेत प्राप्त होता है, वैसी प्रतिक्रिया आनन्दवधन, मम्मट अथवा पद्मिनराज के काव्य-विशेषण में दुर्लभ है। उन जाचार्यों के विवेचन में एव प्रकार की शास्त्रीय तटस्पता और स्पृष्टणीय वस्तुनिष्ठता मिलती है।

आलोचना व क्षेत्र में जिस वस्तुनिष्ठता के आदर्श को पाश्चात्य काव्यशास्त्र ने सम्बन्ध में ब्रह्म अभी कुछ ही समय पूर्व—इस शती के तीसरे दशक में उपलब्ध किया, वह मस्त्रुत काव्यशास्त्र का आरम्भिक विद्वद् ही नहीं, चिन्तकपरित परिपाटी रही है। आलोच्य वस्तु कृति ही कृतिवार नहीं—यह आज की पाश्चात्य समीक्षा का ही सत्य नहीं, प्राचीन मस्त्रुत काव्यशास्त्र का भी स्थापित तथ्य है। यहाँ तक कि पश्चिम की रोमाण्टिक आलोचना प्रणाली में प्रभावित मस्त्रुत काव्यशास्त्र के आधुनिक विद्वानों ने मस्त्रुत की इस विशेषता का दृढतया समझकर उसकी आलोचना भी की है। उदाहरण के लिए प्रो० एम्० के० डे शिकायन के-से स्वर में बहुत ही कि 'मस्त्रुत काव्यशास्त्र ने काव्यकृति को रचिन और सिद्ध तथ्य के रूप में ग्रहण किया और फिर उसी रूप में उसके विशेषण की ओर अग्रसर हुआ, उसने काव्यकृति को काव्य-मृज्ज की प्रक्रिया में मग्न करके विचार करने की आवश्यकता ही नहीं समझी और न उसे मानव चेतना की अभिव्यक्ति का रूप में ग्रहण किया। उसने केवल उसी पर विचार किया जो पहले से ही अभिव्यक्त है, वह अभिव्यक्ति कथो हारी है और वहाँ से होती है, इसकी चिन्ता उस नहीं हुई, उसकी निन्ता की दिशा 'किम् इदम्' की ओर थी, 'कथम् इदम्' या 'कुत इदम्' की ओर नहीं।'¹

¹ It took the poetic product as a created and finished fact, and forthwith went to analyze it as such, without pausing to consider its relation to the process of poetic creation as the expressive activity of the human spirit. It chose to deal with what was already expressed, never bothering itself with the whys and wherefores of expression, its enquiry was directed chiefly to *kim idam*, and not to *katham idam* or *kuta idam*.
Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics, Introduction, p 2

स्पष्ट ही प्रो० डे जिसे संस्कृत काव्यशास्त्र की परिसीमा समझते हैं वही टी० एस० इलियट, एफ० आर० लीविस अथवा क्लिन्थ ब्रुक्स जैसे नव्य-आलोचकों की दृष्टि में संस्कृत काव्यशास्त्र की सामर्थ्य हो सकती है ।

‘नव्य-समीक्षा’ में कृति की स्वनिष्ठ सत्ता

काव्यकृति के स्वरूप पर पाश्चात्य काव्यशास्त्र में तीन कोणों से विचार किया गया है : कवि-मुख से, पाठक-मुख से और स्वयं कृति-मुख से । प्रधानता की दृष्टि से प्रत्येक कोण का एक अपना विचार-सम्प्रदाय है ।

कवि-मुख से काव्यकृति पर विचार करनेवाले विद्वानों का आग्रह है कि काव्यकृति सृजन-प्रक्रिया का पर्याय है, इसलिए काव्यकृति की वास्तविक स्थिति वे कवि के सृजनशील मानस में मानते हैं । इस धारणा के अनुसार काव्यकृति के स्वरूप को समझने के लिए कवि के आन्तरिक अभिप्राय का पता लगाकर सृजन-प्रक्रिया का विश्लेषण कर लेना पर्याप्त है । इस विचार-सम्प्रदाय के पुरस्कर्ता अधिकांशतः रोमाण्टिक प्रवृत्ति के कवि-आलोचक तथा मनोवैज्ञानिक हैं । नव्य-समीक्षकों ने इस स्थापना का तीव्र प्रतिवाद किया है । काव्य की निर्व्ययितकता के प्रतिपादक टी० एस० इलियट ने बहुत पहले इस रोमाण्टिक धारणा का खंडन करते हुए कहा कि : “कुछ अर्थों में कविता का अपना स्वतंत्र जीवन होता है, इसके अंग कुल मिलाकर जो कुछ निर्मित करते हैं वह कवि की जीवनी से संबंधित समस्त तथ्यों के व्यवस्थित रूप से भिन्न होता है । किसी कविता से निष्पन्न होनेवाली अनुभूति, संवेग या अन्तर्दृष्टि कवि की मनोगत अनुभूति, संवेग या अन्तर्दृष्टि से काफ़ी भिन्न होती है ।”^१ आगे चलकर विमसांट-वियर्ड्स्ले ने उक्त प्रवृत्ति को ‘अभिप्रायपरक हेत्वाभास’ (इन्टेन्शनल फ़ैलेसी)^२ की संज्ञा से अभिहित करते हुए कविगत अभिप्राय के अनुसार काव्यकृति के स्वरूप को स्पष्ट करने के दावे को भ्रामक प्रमाणित किया । सम्प्रति काव्यकृति के स्वरूप को समझने के लिए कविगत अभिप्राय को अधिक-से-अधिक सहायक मात्र माना जाता है, जिसका उपयोग निपुण आलोचक आवश्यकतानुसार यथासमय कर सकने के लिए स्वतंत्र हैं ।

पाठक-मुख से काव्यकृति का स्वरूप-निर्णय करने वाले विचारकों का मत है कि किसी कविता की वास्तविक स्थिति उसके पाठकों की प्रतिक्रिया में होती है, इसलिए विभिन्न पाठकों की प्रतिक्रियाओं अथवा आदर्श पाठक की काव्यानुभूति के द्वारा ही किसी कविता का वास्तविक स्वरूप समझा जा सकता है । ये विचारक एक प्रकार से काव्यकृति को काव्यानुभूति का पर्याय मानते हैं । इस दृष्टि से काव्यानुभूति ही काव्यशास्त्र का मुख्य विषय है । सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्यानुभूति पर विशेष बल देनेवाले विचारक इसी विचार-सम्प्रदाय के अन्तर्गत आते हैं । अत्यधिक सतर्कता बरतने के बावजूद डॉ० आइ० ए० रिचर्ड्स मुख्यतः इसी विचार-सम्प्रदाय के समर्थक प्रतीत होते हैं । विमसांट-वियर्ड्स्ले ने इस मान्यता को ‘प्रभावपरक हेत्वाभास’ (एफ़ेक्टिव फ़ैलेसी)^३ की अभिधा प्रदान करते हुए भ्रामक बतलाया है । युक्ति यह है कि किसी वस्तु का प्रभाव और स्वयं वह वस्तु एक नहीं है । प्रत्येक वस्तु अपने प्रभाव से

^१ सेक्रेड वुड, १९२८ की भूमिका, पृ० १०

^२ सेवानी रिव्यू, जिल्द ५४, १९४६

^३ सेवानी रिव्यू, जिल्द ५७, १९४६

भिन्न होती है। जिसे हम किसी वस्तु का प्रभाव कहते हैं उसमें भावक या ग्राहक की अपनी मानसिक अवस्था का भी अंश मिला हुआ होता है। यह भी मनन है कि किसी पाठक पर एक कविता का ऐसा प्रभाव पड़ जिनका मन्त्र उम कविता के अर्थ से बिलकुल ही न हो। इसलिए प्रभाव के अनुसार किसी काव्यकृति के स्वरूप का निर्णय करना खतरों से माली नहीं है। विमसाट-विपर्ड्स की युक्तियाँ सारयुक्त होन हुए भी उक्त मान्यता के एकांगी आप्रह मात्र का ही निरूपण करनी है। निरसदेह प्रभावामिष्यजक आलोचना के अतिरेक के युग में ऐसी बहुत सी समीक्षाएँ सामने आई थी जिनमें काव्यकृति के वास्तविक अर्थ को उदघाटित करने की जपघा भावक अपनी मानसिक प्रतिक्रिया का ही भावोच्छ्वामित विवरण प्रस्तुत करता था। इस अतिरेक का मर्यादित करने के लिए विमसाट-विपर्ड्स का 'प्रभाव-परक हवाभास का सिद्धान्त अत्यन्त उपयोगी है। किन्तु इसके द्वारा पाठकगत प्रभाव का महत्त्व एकदम समाप्त नहीं होता। यदि बिना पढ़े ही किसी कविता के स्वरूप का बोध किसी प्रकार संभव होता तो कदाचित्त एक बार पाठकगत प्रभाव को अप्रासंगिक मान भी लिया जाना। किन्तु यह निर्विवाद है कि कविता के स्वरूप बोध के लिए उसे पठना आवश्यक है और पढ़ने समय चाह जितनी निर्वैयक्तिकता बरनी जाए, प्रत्येक पाठक की निजी भाव-संपदा का अनुभव दुर्निवार है, इसलिए काव्यकृति और उसके प्रभाव को पर्याय न मानन हुए भी प्रभाव की उपयोगिता में इन्कार करना असंभव है।

कृति-मुख से विचार करनवाला तीसरा संप्रदाय काव्यकृति के स्वरूप को समझने की दिशा में सृजन प्रक्रिया और काव्यानुभूति दोनों का सर्वथा अप्रासंगिक एक अनावश्यक मानकर काव्यकृति मात्र को विवक्ष्य समझता है। इस सद्ध में टी० एम० इलियट का बहु प्रसिद्ध कथन उल्लेखनीय है कि "कविता की स्थिति कवि और पाठक के बीच में कही है।" इस संप्रदाय का बीज मंत्र है 'कागज पर की कविता' (पोएम ऑन द पेज)। उनको पद्धति है 'सूक्ष्म पाठ और विश्लेषण' (क्लोड रोडिंग एण्ड एनालिसिस)। इस मत के अनुसार प्रत्येक कविता एक 'भाषापरक शिल्प-सघटना' (लिंग्विस्टिक आर्टिफैक्ट) है। इस प्रकार प्रत्येक कविता 'स्व-निष्ठ', 'स्व-पर्याप्त', 'स्व-अपूर्ण' एवं 'निरपेक्ष' है, जिसके अर्थ के लिए कवि या पाठक को उससे बाहर अथवा बाह्य वास्तविकता तक जाने की आवश्यकता नहीं है। विमसाट के शब्दों में कविता अन्त मगति (बाहरेस) की वस्तु है, अन्य समानांतरता (कॉरम्पाटेस) की नहीं।^१ जब कविता 'अर्थ परतत्र' है तो किसी प्रकार की बाह्य महायता लिए बिना केवल कृति-विशेष का अपने-आप में विश्लेषण करना ही सगन है। इसलिए इस षण के विचारक प्रत्येक काव्यकृति के रूपगत विश्लेषण के द्वारा ही काव्य-स्वरूप का निर्णय करने का प्रयास करते हैं। उनको धारणा है कि आन्तरिक असंगतियों से युक्त असफल कृतिमें उनके सूक्ष्म विश्लेषण के सम्मुख अपने-आप उड़ जाएँगी और उनके विपरीत या कृतियों सूक्ष्म विश्लेषण के सामने टिक जाएँगी उनकी सफलता स्वतः सिद्ध होगी। इस मत के सबसे कट्टर समर्थक 'शिवागा-समीक्षक' है, किन्तु छोटे-बहुत अन्तर के साथ नव्य-समीक्षा के अधिकांश आभाषक इसी मान्यता के अनुपायी प्रतीत होते हैं। विश्वविद्यालय

^१ द यूज ऑफ पोएट्री एंड द यूज ऑफ क्रिटिसिज्म, पृ० ३०

^२ लिटररी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ७४८

में प्रायः पाठ्य पुस्तक के रूप में स्वीकृत 'थियरी ऑफ़ लिटरेचर' (१९४६) नामक पुस्तक के लेखक रेने वेलेक और आस्टिन वॉरेन ने 'साहित्य के आन्तरिक अध्ययन' (इन्ट्रिजिक स्टडी ऑफ़ लिटरेचर) के नाम पर इसी मत की प्रतिष्ठा की है। रेने वेलेक ने काव्यकृति की विशिष्ट 'तात्त्विक सत्ता' (ऑन्टोलॉजिकल स्टेटस) स्वीकार की है।

वलीन्थ व्रुक्स भी काव्यकृति को 'मुघटित मृतपात्र' के समान मानते हैं, जैसा कि उनकी सुप्रसिद्ध आलोचना पुस्तक 'द वेल्-रॉट अर्न' के नाम से ही स्पष्ट है। सौन्दर्यशास्त्री एलिसिओ वाइवास ने भी 'कविता क्या है' शीर्षक निबंध में काव्यकृति की सत्ता को 'स्व-पर्याप्त' (सेल्फ-सफ़ीशिएंट) माना है, यद्यपि इस शब्द से वे पर्याप्त संतुष्ट नहीं है फिर भी उन्होंने 'स्व-तंत्र' (ऑटोनॉमस) शब्द से इसे बेहतर समझकर अपनाया है।^१ सभी संबंध-सूत्रों से काव्यकृति को विच्छिन्न कर देने के बाद विश्लेषण करने के लिए काव्यकृति के नाम पर केवल रूपविन्यास ही बच रहता है, इसलिए कभी-कभी इस प्रवृत्ति को 'रूपवादी' भी कहा जाता है। विमसॉट ने जहाँ 'अभिप्रायपरक' और 'प्रभावपरक' हेत्वाभासों की चर्चा की है, वही शिकागो-समीक्षकों का उल्लेख करते हुए इस प्रवृत्ति की चरम मान्यता को 'रूपवादी हेत्वाभास' (फ़ॉर्मलिस्ट फ़ैलेसी) की संज्ञा दी है।^२

इन तीनों संप्रदायों की सीमाओं का आकलन करने के बाद काव्यकृति की वास्तविक स्थिति के विषय में संतुलित ढंग से विचार करने की समस्या सामने आती है। सामान्य दृष्टि से कवि, काव्य और पाठक तीनों तत्त्व काव्य-मृजन के एक ही अविच्छिन्न व्यापार के अंग हैं, सृजन-व्यापार कवि से लेकर पाठक तक प्रवहमान रहता है, जिसमें काव्यकृति कवि और पाठक के बीच संयोजक-शृंखला के रूप में स्थित होती है। इस दृष्टि से प्रत्येक काव्य-कृति एक निश्चित देश-काल अर्थात् इतिहास के संदर्भ से संबद्ध होती है। ऐसी स्थिति में सामान्यतः काव्यकृति की स्वतंत्र सत्ता का प्रश्न नहीं उठना चाहिए, किन्तु व्यवहार में काव्यकृति की समीक्षा करते समय अनेक आलोचकों ने कृति से अधिक उसके संदर्भ पर इतना बल दे दिया है कि नव्य-समीक्षकों को नए सिरे से काव्यकृति की वास्तविक स्थिति का प्रश्न उठाना पड़ा है।

'सेक्रेड वुड' की १९२८ की भूमिका में टी० एस० इलियट ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि : "इस पुस्तक के समस्त निबंध कविता की स्वनिष्ठता (इंटेग्रिटी) की समस्या को लेकर लिखे गए हैं, इसलिए इस निष्ठा की रक्षा के लिए उन्होंने घोषणा की कि जब हम कविता पर विचार करें तो सबसे पहले कविता के रूप में उस पर विचार करें, किसी अन्य वस्तु के रूप में नहीं।"^३ 'अन्य वस्तु' से उनका संकेत काव्य के बाह्य संदर्भों की ओर है। कुछ आलोचक कविता को कवि के जीवनचरित या किसी समाज में ऐतिहासिक दस्तावेज के रूप में इस्तेमाल करते हैं। इलियट ने जिस समय उपर्युक्त घोषणा की थी, उस समय कदाचित् प्रभावाभिव्यंजक, मनोवैज्ञानिक एवं ऐतिहासिक आलोचना की प्रवृत्ति प्रबल थी। इसलिए उन्होंने कविता को काव्येतर अनुषंगों से अलग करके देखने का आग्रह किया।

१ क्रिएशन एंड डिस्कवरी, पृ० ७६

२ वर्बल आइकॉन, भूमिका, पृ० १६

३ सेक्रेड वुड, भूमिका, पृ० ८

किन्तु इतिमत् के कथन में सबसे महत्त्वपूर्ण शब्द है—'सबसे पहले', जिसका स्पष्ट अर्थ है कि काल्पनिक अनुपमा में काव्यकृति को अलग करके विचार करना आलोचना का प्रथम मोपाय है, अन्तिम मोपाय नहीं। इतिमत् की इस मारबनी के रहते हुए भी कुछ आलोचकों ने प्रथम मोपाय को ही अन्तिम मोपाय मानकर काव्यकृति की स्वतन्त्र सत्ता घोषित कर दी।

किन्तु तन्वय-समीक्षका में जो विवेकवाज है, उन्होंने मिथान्त और व्यंग्यद्वार दोनों में इतिमत् के कथन की मूल चेतना की रक्षा की। उदाहरण के लिए तन्वय-समीक्षका को व्यंग्यव्यापक बन्नेवाले प्रतिष्ठित आलोचक कवीन्द्र्य द्रुवम लिखते हैं

"आलोचना का सम्पूर्ण सारप्रथम त्रिचारीय विषय है कविता की अविनि—वह परिपूर्ण रूप जो साहित्यिक कृति निर्मित करती है अथवा निर्मित करने में असफल हो जाती है, और फिर उस परिपूर्ण रूप के निर्माण में सतत विभिन्न अंगों का पारस्परिक मेल"।^१ इसके तत्काल बाद ही कवीन्द्र्य द्रुवम ने यह भी स्पष्ट किया है कि काव्यकृति को काव्येतर अनुपमा में मुक्त करते हुए भी वे कवि के अभिप्राय और पाठक की प्रतिक्रिया को सर्वथा स्थाप्य नहीं मानते, किन्तु इन दोनों का उपयोग वे विशेष प्रकार की काव्योचित सीमा में करने के पक्षपाती हैं। इस मद्दे में उनका कहना है

"रूपवादी आलोचक स्वयं काव्यकृति की आलोचना करने के लिए दो मान्यताएँ स्वीकार करके अग्रसर होता है। वह मानता है कि लेखक का प्राथमिक अंग यह है जो वस्तु का कृति में स्वरूप होता है, अर्थात् काव्यकृतिगत व्यक्त अभिप्राय ही मन्त्रे अर्थात् प्राथमिक अभिप्राय है, वह नहीं जो केवल उसने मन में आकांक्षा के रूप में रह जाना है, और २ रूपवादी आलोचक एक आदर्श पाठक की सत्ता मानकर चर्चता है, अर्थात् वह अनेक सभाव्य व्याख्याओं पर दृष्टि डोहाने की अपेक्षा एक निश्चित केन्द्र में कविता या उपप्राय के रूप विचारों पर प्रकाश डालता है।"^२

कवीन्द्र्य द्रुवम के दोना उद्धरणों में स्पष्ट है कि वे कविता को प्रथम अंग वस्तुओं में अलग करके विवेक्य मानने हुए भी कवि और पाठक की उस स्थिति को भी स्वीकार करते हैं जो काव्यकृति से प्रत्यक्ष संबद्ध है। इस प्रकार द्रुवम द्वारा निरूपित काव्यकृति में कवि और पाठक दोनों विद्यमान हैं।

इसी प्रकार पलासिओ काइवास ने 'कविता क्या है' शीर्षक विषय में स्पष्ट लिखा है कि "कलाकृति की बहुल-सी वस्तुगत विशेषताओं का ज्ञान तभी होता है जब हम उस कृति के निर्माण में लगी हुई मूलतः क्रिया तथा उसके अभीष्ट उद्देश्य एवं प्रभाव का पहचान में सफल होते हैं। इस दोनो पक्षों को उपस्था करके कला का केवल 'सो-दरपरिमत वस्तु' के रूप में समझने का प्रयास कलाकृति के अपूर्ण रूप का दाव कराना है।"^३ उन्होंने उन विचारकों की आलोचना की है जो कविता को सर्वथा भाषा-निर्मिति मानकर भाषा की अनवरत सत्ता स्वीकार करने का आग्रह करते हैं और मनुष्यमात्र भाषा-विवेचन की

^१ इतिमत् को द्वारा सहायित मांडर्न लिटरेरी क्रिटिसिज्म, भूमिका, पृ० २४ पर उद्धृत

^२ वही

^३ सिद्धान्त एण्ड इतिहास, पृ० ६०

ही काव्य-समीक्षा का एकमात्र लक्ष्य मानते हैं। वाइवास ने इस मत का खंडन करते हुए कहा है कि : “एक तो भाषा सामाजिक व्यापार है, दूसरे कविता भाषा से कुछ अधिक है क्योंकि उसके संगठन के रूप संबंधी नियम व्याकरण से भिन्न होते हैं। इसलिए काव्यकृति को समस्त संदर्भों से विच्छिन्न करके देखना एकांगी दृष्टि का परिचायक है।”^१

कवि और पाठक के अतिरिक्त व्यापक वास्तविकता के संदर्भ में भी काव्यकृति की सत्ता का प्रश्न विचारणीय है। रेने वेलेक ने इस संदर्भ में कलाकृति की ‘विशेष तात्त्विक सत्ता’ (स्पेशल आन्टोलॉजिकल स्टेटस) की प्रतिष्ठा करते हुए यथासंभव समस्त संभाव्य विकल्पों का विश्लेषण करके यह निष्कर्ष निकाला है कि कलाकृति न तो प्रतिमा के समान वास्तविक होती है, न पीड़ा या प्रकाश के अनुभव के समान मानसिक और न त्रिभुज के समान अतीन्द्रिय या अमूर्त ही। वह आदर्श अवधारणाओं के प्रतिमानों की ऐसी प्रणाली है जो किसी एक व्यक्ति की मनोजात न होकर सामूहिक चेतना की सृष्टि होती है। वह सामूहिक चिन्तन-प्रणाली में स्थित होते हुए भी केवल व्यक्ति के मानसिक अनुभवों द्वारा ही गम्य है।^२

रेने वेलेक का यह कथन किञ्चित् अस्पष्टता और दर्शन-प्रभावित अमूर्तता के रहते भी एक तथ्य को पूरे बल के साथ प्रस्तुत करता है कि कलाकृति की सत्ता इन्द्रिय-प्रत्यक्ष, मन-प्रत्यक्ष तथा अतीन्द्रिय आदि से विलक्षण है। सृजन लैंगर कलाकृति को ‘तात्त्विक सत्ता’ (वर्चुअल एन्टिटी)^३ घोषित करते हुए जिस तथ्य की ओर संकेत करना चाहती है, संभवतः वही अभिप्राय रेने वेलेक का भी है। जिस प्रकार मौन्दर्यानुभूति को सामान्य जीवनानुभव से विलक्षण माना जाता है, उसी प्रकार कलाकृति को भी लोक-विलक्षण मानना आवश्यक है।

जब तक हम कलाकृति को जीवन से संबद्ध किन्तु जीवन से विलक्षण तात्त्विक सत्ता के रूप में स्वीकार नहीं करते, तब तक कला-समीक्षा में अनेक उलझने पैदा होती रहेगी। इसलिए रेने वेलेक द्वारा काव्यकृति अथवा कलाकृति की वास्तविक सत्ता संबंधी उठाया हुआ प्रश्न कोरा बुद्धि-विलास अथवा बाल की खाल निकालने जैसा शास्त्रीय प्रयास मात्र नहीं, बल्कि कला-समीक्षा का आधारभूत प्रश्न है। कलाकृति की वास्तविक सत्ता का निर्णय होने के बाद ही कलाकृति के स्वरूप, वस्तु-रूप, संबंध, रूप-संघटना तथा अर्थ-मीमांसा आदि विषयों पर सम्यक् विचार संभव है।

संक्षेप में, उपर्युक्त विवेचन से हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि आधुनिक पाश्चात्य समीक्षा में काव्यकृति (और प्रकारान्तर से कलाकृति) कवि और पाठक के बीच अपनी सापेक्ष-स्वतंत्र सत्ता रखती है और जीवनगत वास्तविकता के संदर्भ में उसकी ‘विलक्षण तात्त्विक सत्ता’ स्वीकार की जाती है।

^१ क्रिश्चन एण्ड डिस्कवरी, पृ० ७५

^२ ‘मोड ऑफ़ एन्जिस्टेंस ऑफ़ द लिटररी वर्क’ सर्वन रिव्यू, १९४२; थियरी ऑफ़ लिटरेचर, अध्याय १२ के रूप में पुनर्मुद्रित, पृ० १५७

^३ प्रॉब्लम्स ऑफ़ आर्ट, पृ० ५

निष्कर्ष

काव्यकृति सबधी भारतीय एवं पाश्चात्य काव्यशास्त्रों के उपर्युक्त तथ्या की तुलना से स्पष्ट है कि काव्यकृति की वस्तुनिष्ठता दोनों ही परंपराओं में साम्य है। किंतु इन तथ्या का पूरी जानकारी के अभाव में प्रायः यह धारणा व्यक्त की जाती रही है कि भारतीय रस सिद्धांत विपर्ययनिष्ठ है और उसके विपरीत आधुनिक पाश्चात्य समीक्षा वस्तुनिष्ठ है। उदाहरण के लिए रामानुजन और श्री यह कहते पाए जाते हैं कि 'ग्रिड और बीट्स' के प्रभावित प्राचीन प्राच्य मन्त्रों पर पश्चिम की तुलना में अधिक अन्तर्मुखी है उसमें एक आदर्श मानसिक अवस्था की प्राप्ति के लिए मानसिक आत्म नियंत्रण के लिए विभिन्न विधि विचार विमर्श प्रदान किए हैं।¹ हम सामान्य धारणा की भूमिका के उपरान्त कलास्वाद की वर्धा करने हुए मुनरो स्पष्ट शब्दों में कहते हैं कि जहाँ तक आस्वादा का प्रश्न है पश्चिम में हम वस्तुगत गुणों पर अधिक ध्यान देते हैं। हम अपने छात्रों में कला के इतिहास के बारे में ज्ञान प्राप्त करने के लिए कहते हैं विभिन्न शैलियों में भेद करने की विधि बताने हैं। हम उनमें इन बातों पर ध्यान देने के लिए कहते हैं कि रेगार्डिंग गुण और स्वर हममें बड़ा स्थान कलाकृति से किस प्रकार हम तक आते हैं। हम अपने छात्रों से इस विषय पर बहस करवाने करते हैं कि कलाकृति में सहानुभूति रखने और उसका आस्वादन करने के लिए अपने आपको उचित मानसिक स्थिति में किस प्रकार रखा जा सकता है। इससे विपरीत भारतीय सौंदर्यशास्त्रों इस बात पर विशेष ध्यान देते हैं कि किसी नाटक का प्रसंग किस प्रकार उचित मन स्थिति प्राप्त कर सकता है और उसे किस प्रकार क्रमशः सामान्य जीवन से निःसंग बन उपलब्ध हो सकती है और किस प्रकार उसको नाट्यगत चरित्रों के साथ तात्कालिक अनुभव करने की क्षमता प्राप्त हो सकती है। इस प्रकार पाश्चात्य प्रवृत्ति आंतरिक जीवन को वस्तुमूर्खी करने और वस्तुनिष्ठ रूप देने की है, साम्य ही वृत्तियों और विचारों का बाह्य वस्तु की ओर उन्मुख करने का प्रवृत्ति है। उसके विपरीत प्राच्य विपर्यय निष्ठता शब्दों के विषयों के जगत से पराङ्मुख करने के ध्यान को अंतर्मुखी करती है।² इनका कहना कि बाद मुनरो इस मतका ही जानते हैं और अपने कथन का सतुल्य प्रदान करने के प्रयास में आगे कहते हैं कि पाश्चात्य वस्तुनिष्ठता और प्राच्य आत्मनिष्ठता की विषयमत्ता को अतिरिक्त करना ठीक नहीं है क्योंकि एक तो यह अंतर बेमूल भाषागत है और दूसरी बातों ही पक्षों में अनेक अपवाद भी विद्यमान हैं।³ मुनरो की इस दृष्टिकोण को भलीभाँति चिन्तित करने हुए प्रोफेसर आर्ची जे. वाम ने दुनना के साथ इस विषयमत्ता का प्रयासवादी किया है।⁴ किंतु वे भी अपने कथन की पूर्णतः उपयोग तथ्य न दे सके। स्पष्ट है कि भारतीय रस सिद्धांत में निरूपित काव्यकृति की वस्तुनिष्ठता सबधी अज्ञेय तथ्या से

१ ओरिएण्टल एस्थेटिक्स पृ० ६७

२ वही पृ० ६६-७०

३ वही पृ० ७१

४ 'मुनरो के ओरिएण्टल एस्थेटिक्स' जनरल आफ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म जिल्ड २४ सख्या ४ १९९९ पृ० ५८६-८७

अनेक विचारक भलीभाँति परिचित नहीं हैं। यदि वे तथ्य सुलभ होते तो इस प्रकार की भ्रान्त धारणाएँ उत्पन्न ही नहीं होतीं।

वस्तुतः जैसा कि ऊपर स्पष्ट किया गया है, पश्चिम की नव्य-आलोचना के समान संस्कृत रस-सिद्धान्त काव्यकृति के विश्लेषण में पूर्णतः वस्तुनिष्ठ था। यही नहीं, बल्कि विमसाट-वियर्ड्स्ले द्वारा निर्दिष्ट 'अभिप्रायपरक हेत्वाभास' और 'प्रभावपरक हेत्वाभास' से संस्कृत-आलोचना आरंभ ही से सर्वथा मुक्त थी। संस्कृत के आचार्य न तो किसी कविता की कविगत सृजन-प्रक्रिया का पता लगाने के चक्कर में पड़े और न उन्होंने किसी कृति को अपने मन पर पड़नेवाले भावात्मक प्रभाव के रूप में आकलित करने की भूल की। संस्कृत आचार्यों की दृष्टि सदैव कवि-सहृदय-निरपेक्ष काव्यकृति पर केन्द्रित रही और उनके रस-निरूपण का आधार कृतिगत काव्यार्थ ही रहा। इस दृष्टि से संस्कृत रस-विवेचन व्यवहार के स्तर पर पश्चिम की नव्य-आलोचना से भी अधिक वस्तुनिष्ठ कहा जा सकता है।

इसके अतिरिक्त सैद्धान्तिक स्तर पर यदि अभिनवगुप्त और क्लीन्थ ब्रुक्स के विचारों की तुलना करें तो यही निष्कर्ष निकलता है कि दोनों ही ओर काव्यानुभूति को कवि-काव्य-सहृदय तीनों तत्त्वों को परिव्याप्त करनेवाला एक अखंड व्यापार माना गया है। अभिनवगुप्त यदि रसानुभूति के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए प्रमाता की अनुभूति को आधार मानते हैं तो काव्यगत रस की सत्ता की उपेक्षा नहीं करते। रसानुभूति को बीज, वृक्ष एवं फूल-फल के दृष्टान्त द्वारा स्पष्ट करने का अर्थ ही है—काव्य की सावयव परिकल्पना, जिसे क्लीन्थ ब्रुक्स 'ऑर्गेनिक थियरी' के नाम से प्रस्तुत करते हैं। इस प्रकार पूर्व और पश्चिम दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में काव्यानुभूति के स्वरूप को स्पष्ट करने के लिए काव्यकृति की वस्तुनिष्ठता स्वीकार की गई है और इस दृष्टि से काव्यकृति के वस्तुनिष्ठ विश्लेषण पर बल दिया गया है।



काव्य के घटक तत्व

काव्यकृति की स्वनिष्ठता प्रतिपादित हो जाने के उपरान्त यह आवश्यक हो जाता है कि कृति को अपने ही घटक तत्त्वा की सगति के रूप में देखा जाए। काव्यकृति को स्वायत्त और स्वनिष्ठ मानने पर भी बिज्ञानात्मक अध्ययन के निमित्त उमक घटक तत्त्वों के विवेचन की आवश्यकता का उल्लेख किया है।

काव्यकृति का पश्चिम के नव्य-समीक्षक^१ बाह्य निरपेक्ष स्वायत्त आदयविव सत्ता मानने के पक्ष में हैं। कविता एक स्वतन्त्र पूर्ण इकाई के रूप में तभी सम्पन्न होती है जब उसके विविध तत्व एक आदयविव अन्तस्तवध में पूर्णतः आबद्ध रहते हैं यह भी हम प्रकार कि सम्पूर्ण कृति एक आदयविव सत्ता के रूप में भासित हो। पश्चिम की नव्य-समीक्षा में कलासूत्री अन्वयना में एकता व प्राचीन मिथ्याता का स्थान आदयविव एकता के मिथ्यान्त में ले लिया है। यहाँ तक कि काव्य की जो दा जानिगत विगणनाएँ स्वीकार की गई हैं उनमें से स्वनिष्ठता को उमकी आदयविव प्रकृति पर निर्भर माना जाता है।^२

टी० एम० ग्रॉन्^३ ने भी समस्त सौन्दर्याशास्त्र का अन्तिम मध्य समूह और आदयविव एकता से युक्त पूर्ण कलाकृति को माना है। फिर भी यह उन्होंने भी स्वीकार किया है कि विगणना के निमित्त इस आदयविव रचना को हम छिन्न भिन्न करना पड़ता है और इस प्रकार हम उमके जीवन सगठित रूप की हिमा करते हैं।

ठीक यही बात जर्भिनवगुप्त ने काव्य की अन्वयता का समथन करते हुए कही थी कि अलङ्कार बुद्धि से आस्वाद्य होने पर भी अपोढाङ्ग बुद्धि ने काव्य का विभाजन किया जाता है।^४

पश्चिम में घटक तत्वों के रूप में कटे-कटे और फाम का विवेचन किया जाता रहा है। कटे-कटे के लिए मन्त्र शब्द का प्रयोग भी प्रायः किया गया है और अधुनागत समीक्षा में भारतीय मन के समान ही फॉर्म और मीनिंग (अर्थ) पर बल दिया जाता है। आधुनिक समीक्षकों ने मीनिंग को घटक ही नहीं माना किन्तु मूल्य (वैल्यू) के साथ उसका संबंध जोड़ते हुए उसे मूल्य का पर्याय स्वीकार किया है।

^१ एलीसिजो वाइवास क्रिश्चियन एण्ड डिक्चरी पृ० ७६ ७७

^२ वही पृ० ७८

^३ द आर्ट स एण्ड द आर्ट क्रिटिसिज्म पृ० ११६

^४ एव्यालोक-लोचन पृ० २३

भारतीय काव्यशास्त्र में काव्य के घटक तत्त्वों के रूप में शब्द और अर्थ का विवेचन ही व्यापक रूप से किया गया है ।

शब्द और अर्थ का 'साहित्य'

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में काव्यकृति का स्वरूप जिस प्रकार वस्तु (कॉन्टेंट) और रूप (फॉर्म) जैसे दो काव्य-घटकों के द्वारा निरूपित किया गया है, उसी प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र में शब्द और अर्थ के माध्यम से काव्य की परिभाषा की गई है । पाश्चात्य काव्य-चिन्तन में गृहीत 'वस्तु' और 'रूप' मूलतः चित्रकला की विवेचना में प्रचलित थे, जो कालक्रम से संपूर्ण ललित कलाओं के विवेचन के लिए स्वीकृत हो गए । यद्यपि नव्य-समीक्षा में वस्तु-रूप संज्ञक शब्दावली को छोड़कर काव्य की परिभाषा नए सिरे से 'शाब्दिक निर्मिति' (वर्बल आर्टिफ़ेक्ट) के रूप में की जाने लगी है, फिर भी किसी-न-किसी रूप में वस्तु-रूप-संबंधी अवधारणा परंपरागत आग्रह के कारण पाश्चात्य काव्य-चिन्तन में अब भी अवशिष्ट है । भारत में काव्यशास्त्र का उदय 'ध्याकरणस्य पुच्छम्' के रूप में हुआ, इसलिए आरंभ से ही काव्य की परिभाषा शब्द और अर्थ के घटकों द्वारा संपन्न हुई और रस-सिद्धान्त के प्रतिष्ठित हो जाने पर भी काव्य के मूल घटक शब्द और अर्थ ही रहे । रसध्वनिवादी मम्मट ने काव्य की परिभाषा शब्दार्थ के युगलत्व के रूप में ही की ।^१

मम्मट की इस परिभाषा पर, यद्यपि यह आक्षेप किया गया है कि उन्होंने काव्यात्मा के रूप में प्रसिद्ध रस का उल्लेख इस परिभाषा में नहीं किया है, तथापि जैसा कि प्रो० ग० त्र्यं० देशपाण्डे ने युक्तिसंगत ढंग से इस आक्षेप का निराकरण करते हुए कहा है कि : "उनका स्पष्ट रूप से कथन है कि शब्दार्थों को यदि काव्य की संज्ञा देनी है तो उन्हें 'व्यंग्य-व्यंजनक्षम' शब्दार्थ होने चाहिए । स्पष्ट रूप से विदित होता है कि 'अर्थ' शब्द से उनका अभिप्राय 'व्यंग्यार्थ' से है एवं व्यंग्य का सर्वश्रेष्ठ भेद रस ही है । इसके अतिरिक्त अपने ग्रंथ की रचना उन्होंने जिस प्रकार की है, उस प्रकार की ओर ध्यान देने से 'अर्थ' शब्द के प्रयोग में उनका अभिप्राय रस से ही है, इस विषय में तनिक भी आशंका नहीं रहती ।"^२

तात्पर्य यह कि रस-सिद्धान्त के अनुसार काव्यकृति मूलतः शब्दार्थ का साहित्य है । शब्द और अर्थ के सहित-भाव के रूप में काव्य की परिभाषा काव्यशास्त्र में रस-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा से पूर्व अलंकारवादी आचार्यों द्वारा ही प्रचलित हो चली थी, किन्तु रसवादी आचार्यों की यह विशेषता है कि उन्होंने परंपरा से प्राप्त इस परिभाषा को विकसित शब्दार्थ-विचार के उच्चस्तर पर समुचित अर्थवत्ता प्रदान की । भामह प्रथम आलंकारिक हैं जिन्होंने काव्य को 'शब्दार्थों सहितों' कहकर परिभाषित किया ।^३ उन्होंने शब्दार्थों के सहित भाव के रूप में काव्य को परिभाषित करके अत्यन्त महत्त्वपूर्ण कार्य किया, क्योंकि यह सर्वविदित है कि काव्य शब्दों से रचा जाता है और काव्यगत शब्द अर्थपूर्ण होते हैं । यहाँ तक तो कोई

^१ तददोषो शब्दार्थो सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि । काव्यप्रकाश, १४, पृ० १६

^२ भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० १३१-३२

^३ काव्यालंकार, ११६

कठिनाई नहीं है। किन्तु इसके बाद प्रश्न उठता है—वाच्यगत शब्द और अर्थ के बीच संबंध का और यही से कठिनाई का आरम्भ होता है। भास के सम्मुख शब्द और अर्थ का संबंध निरूपित करने के लिए अत्रिकार यं जिनम सं कुछ शब्दानुकार यं और कुछ अर्थानुकार। उद्दानि स्वभावतः अर्थानुकार को उत्तम समझकर उद्दी के रूप में शब्दार्थों के सहित भाव का निरूपित किया। किन्तु वाच्यशास्त्र में परवर्ती इतिहास से पता चलता है कि भास के बाद आनेवाले आचार्य भास के समाधान में पूरी तरह संतुष्ट नहीं हुए। इसलिए वाच्यशास्त्र में शब्दार्थों के साहित्य का स्वरूप निश्चित करने के लिए प्रत्येक आचार्य न अपना दृष्टि प्रयास किया। वामन न पुनः यह प्रश्न उठाया कि क्या सामान्य शब्द और अर्थ वाच्य हैं? और इस प्रश्न का उत्तर ढँकते हुए वे सौंदर्य तक पहुँचे। अतः इस प्रश्न को सबसे साधक दृष्टि से कुतक ने उठाया और उमका समाधान प्रस्तुत करत हुए तत्संबंधी विन्त को ऐसे विन्दु पर पहुँचा दिया जहाँ से रस ध्वनिवादी आचार्यों को अन्तिम समाधान प्राप्त करने में सहायता हुई।

कुतक ने यह प्रश्न उठाया है कि शब्द और अर्थ तो सदा साथ साथ ही ज्ञान में स्फुरित होते हैं इसलिये सहितो इयं पद से आप कौन-भी नई ज्ञान प्रतिपादित कर रहे हैं? उत्तर है कि शब्द और अर्थ के वाच्य वाचक रूप निरूपण संबंध को लेकर साहित्य नहीं कहा गया है।^१ क्याकि यह तो ठीक है कि शब्दार्थों का वाच्य-वाचक सहभाव मयत्र होता है किन्तु यह भी सत्य है कि इस सहभाव का परमाथ वाच्य भाग में ही पाया जाता है।^२ आगे इस परमाथ वाच्य भाग की व्याख्या करते हुए कुतक कहते हैं कि वाच्य में रमणीयता की दृष्टि से शब्दार्थों की अपूर्ण एवं अनतिरिक्त अवस्थिति हाती है।^३ रमणीयता बढ़ाने के लिए वाच्य में शब्द और अर्थ के बीच परस्पर स्पर्धा चलती है जिसमें दोनों में से किसी भी एक में पूर्णत्व अर्थात् अपूर्ण नहीं है और न अतिरिक्तत्व अर्थात् उत्कर्ष ही है।^४ इस स्पर्धा के द्वारा शब्द और अर्थ वाच्य में परस्पर साम्य-सुमगावस्थान प्राप्त करते हैं और यह परस्पर साम्य ही शब्द और अर्थ का सहभाव है इसी से वाच्य में सुगमता रमणीयता आह्लाद आदि की सृष्टि होती है।^५ इस प्रकार कुतक ने शब्द और अर्थ के संबंध को वाच्य वाचक संबंध से भिन्न ऐस विज्ञाप संबंध के रूप में निरूपित किया जिसमें शब्द और अर्थ के बीच

- १ शब्दार्थो सहितोऽव प्रतीतो स्फुरत सदा ।
सहितोऽविति तावत् किमप्युच्यते ॥ वक्रोक्तिनीवितम् १।१६
- २ किन्तु न वाच्यवाचकलक्षणशास्त्रवत्संबंधनिबधनं वस्तुतः साहित्यमुच्यते ।
हिंदी वक्रोक्तिनीवितम् पृ० ५६
- ३ वाच्योऽर्थो वाचक शब्द प्रसिद्धमपि यद्यपि ।
तथापि काव्यमार्गोऽस्मिन् परमार्थोऽयमेतयो ॥ वही १।१८
- ४ साहित्यमनयो शोभाशालितो प्रति काव्यसो ।
अपूर्णानतिरिक्तत्वमनोहारिण्यवस्थिति । वही १।१७
- ५ अपूर्णानतिरिक्तत्वमनोहारिणो, परस्पर स्पर्धित्वरमणीया । यस्यां द्वयोरेकतरस्यापि पूर्णत्व निष्पत्तौ न विद्यते नाप्यतिरिक्तत्वमुत्कर्षो वास्तोऽयम् । वही पृ० ६०
- ६ तस्यां स्पर्धित्वेन याऽसाववस्थिति परस्परसाम्यसुमगावस्थानं सा साहित्यमुच्यते ।
वही पृ० ६१

रमणीयता की सृष्टि के लिए परस्पर स्पर्धा होती है और उस स्पर्धा की परिणति 'साम्य' की स्थिति में होती है और इस स्थिति का ही दूसरा नाम सहभाव या साहित्य है। इस प्रकार कुन्तक का निष्कर्ष यह है कि शब्द और अर्थ दोनों का 'संमिलित' रूप ही काव्य है।^१

शब्द और अर्थ के सहभाव का प्रतिपादन राजशेखर ने भी किया है। उनके अनुसार शब्द और अर्थ के यथावत् सहभाव से विद्या निर्मित होती है, वह साहित्यविद्या है।^२ भोज ने भामह को उद्धृत करते हुए स्पष्ट शब्दों में काव्य को शब्दार्थ-साहित्य के रूप में परिभाषित किया है,^३ यही नहीं बल्कि उन्होंने पहले यह प्रश्न उठाते हुए उत्तर दिया है कि 'साहित्य क्या है?' जो शब्दार्थ का संबंध है, और वह वारह प्रकार का होता है।^४ डॉ० राघवन के अनुसार 'शृंगारप्रकाश' से पूर्णतः परिचित रत्नेश्वर 'सरस्वतीकण्ठाभरण' के एक छंद पर टीका करते हुए कहते हैं कि : "साहित्य शब्द और अर्थ का संबंध है। वहाँ शब्द क्या है, इस अपेक्षा से इसके ध्वनि इत्यादि विभाग किए जाते हैं, और अर्थ तो लोक तथा शास्त्र में स्तम्भ-कुम्भ आदि लक्षण से प्रसिद्ध ही है। संबंध कोई अनादि है। काव्य में तो यह संबंध सर्वस्वायमान है।"^५ इस प्रकार रत्नेश्वर ने भोज के शब्दार्थ संबंधी मत को और भी स्पष्ट किया है।

किन्तु शब्दार्थ-संबंध पर विचार करते हुए रसवादी भोज ने इससे भी आगे बढ़कर ध्वनि और तात्पर्य दोनों का समन्वय करते हुए पदार्थ-वाक्यार्थ संबंध के आधार पर भाव और रस के बीच तद्वत् संबंध स्थापित किया।^६ शारदातनय ने भोज का अनुसरण करते हुए कहा है कि : "रस का यह वाक्यार्थ शब्द और अर्थ के संबंध से प्राप्त होता है।"^७

भोज ने कुन्तक के शब्दार्थ-साम्य सिद्धान्त के ढंग की वात 'संमितत्व' गुण के अन्तर्गत करते हुए कहा है कि : "जिस प्रकार तुला के दोनों पलड़े संतुलन की स्थिति में सभ होते हैं, उसी प्रकार काव्य में शब्द अर्थ के समकक्ष संमितत्व प्राप्त करता है और पक्षान्तर में अर्थ शब्द का संमितत्व ढूँढता है।"^८ इसकी व्याख्या करते हुए रत्नेश्वर कहते हैं कि : "अर्थस्य

- ^१ तेन शब्दार्थौ द्वौ सम्मिलितौ काव्यमिति स्थितम् । हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, पृ० २५
- ^२ शब्दार्थयोर्यथावत् सहभावेन विद्या साहित्यविद्या । काव्यमीमांसा, पृ० १२
- ^३ तत् (काव्यं) पुनः शब्दार्थयोः साहित्यमामनन्ति । तद्यथा—'शब्दार्थौ सहितौ काव्यम्' इति । शृंगारप्रकाश, पृ० ८७ पर डॉ० राघवन द्वारा उद्धृत
- ^४ कि साहित्यम् ? यः शब्दार्थयोः संबंधः । स च द्वादशधा वही
- ^५ साहित्यं च शब्दार्थयोः संबंधः । तत्र शब्द एव क इत्यपेक्षायामयं विभागो ध्वनिरित्यादि । अर्थस्तु स्तम्भकुम्भादिलक्षणः लोके शास्त्रे च प्रसिद्धः । संबंधः कश्चिदनादिः । सर्वस्वायमानस्तु संबंधः नान्यत्रेति अस्मिन्नायतते । वही, पृ० ८८
- ^६ किन्तु अन्यपरतया ते (विभावादयः) उपादीयमानाः तत्रैव न्यग्भवन्ति । न वाक्यार्थप्रतिपत्तौ पदार्थाः पृथक् स्फुरन्तीति । वही, पृ० ९१
- ^७ काव्यादिवन्धबद्धस्य रसस्य स्थायिनोऽपि च । वाक्यार्थत्वं च शब्दार्थसम्बन्धादवगम्यते ॥ भावप्रकाशन, पृ० १४५
- ^८ (क) अत्र अर्थस्य पदानां च तुलाविधृववत् तुल्यत्वेन संमितत्वम् ।

सरस्वतीकण्ठाभरण, पृ० ५८

(ख) शब्दार्थौ यत्र तुल्यौ स्तः संमितत्वं तदुच्यते । वही, १।८६

विभज्य तुनाघुनवत् प्रतिनिवेश समितत्वमिति । अर्थमुद्दिश्य शब्दतुलन काव्यभावबीज शब्दगुण, शब्दमुद्दिश्यत्वर्थतुलनमर्थगुणश्च ।”^१

इस प्रकार तुना की उपमा से शब्द और अर्थ के तुल्य-संबन्ध पर एक अर्थ की प्रकाश पड़ता है ।

रमवादी आचार्यों में भट्टनायक ने भी शब्दार्थ-संबन्ध पर विचार करते हुए कहा है कि ‘शास्त्र शब्दप्रधान होता है और आत्मान्य अर्थप्रधान, किन्तु काव्य में दोनों गुणों में निहित व्यापार का प्राधान्य होता है ।’^२

भट्टन काव्य-परंपरा में शब्द और अर्थ के महत्त्व संबंधी मान्यता का इतना प्रचार था कि शास्त्र के अतिरिक्त काव्य में भी रमसिद्ध कवियों ने इसकी पुष्टि की है । कालिदास ने वाक् और अर्थ को पावती और परमेश्वर के सदृश मानते हुए उन दोनों के संबन्ध के समान ही वाक् और अर्थ की प्रतिपत्ति की आकांक्षा व्यक्त की है ।^३ अधनारीश्वर की यह कल्पना परवर्ती कवियों में इनकी प्रिय हुई कि एकाधिक कवियों ने कविकुलपुरुष का अनुसरण करते हुए शब्दाद्य के साहित्य—काव्य की उपमा अधनारीश्वर से दी । विद्याधर ने एकावनी’ में यदि यह कहा कि

“घोऽधनारीश्वर श्लाघालङ्घनजाड्यधक ।”

तो नीलकण्ठ दीक्षित ने ‘शिवलीलार्णव’ में

“सद्य वपु शब्दमय पुरारैर्यात्मक दक्षिणमामनन्ति ।

यद्ग जगन्मगलमेश्वर तद् अर्हति काव्य रूपमल्पगुण्य ।”^४

कृत्वा काव्य की सार्यकता प्रतिपादित की ।

कवि आचार्य माध ने इसी बात को अपनी शास्त्रीय शैली में इस प्रकार कहा है कि “मत्कवि के समान विद्वान् शब्द और अर्थ दोनों की अपेक्षा करते हैं ।”^५

उपर्युक्त प्रमाणा से मिथ है कि रमसिद्ध कवि तथा रस सिद्धांत के समर्थक आचार्य सभी काव्य में शब्द और अर्थ के परस्पर महत्त्व को स्वीकार करते थे और इस महत्त्व की विशिष्टता को अपने-अपने ढंग से निरूपित करने का प्रयास करते थे ।

जा शब्द और अर्थ दोनों के स्थान पर दो में केवल एक तत्त्व ‘शब्द’ को ही काव्य मानते थे, व भी अर्थ की संस्था उपेक्षा करने के बदले शब्द में ही अर्थ का भी समावेश कर लेते थे । उदाहरण के लिए पण्डितराज जगन्नाथ केवल शब्द को ही काव्य मानते थे किन्तु उनका शब्द रमणीयार्थ का प्रतिपादक था । अपने मत की पुष्टि के लिए पंडितराज ने अत्यन्त मजबूत युक्तियाँ दी हैं और उन्होंने तर्कबल से शब्दार्थ-द्वैत के स्थान

१ डॉ० राधवन द्वारा ‘भोज का शृंगारप्रकाश’, पृ० १०२ पर उद्धृत ।

२ शब्दप्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पुनरिव ।

अर्थमन्त्वेन युक्तं तु धनन्याख्याममेतयो ॥

द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये काव्यधीर्भवेत् ॥ ध्वन्यालोका लोचन, पृ० ८६ पर उद्धृत

३ वागर्थ्याविव सम्पत्कौ वागर्थ्यप्रतिपत्तये ।

जगत पितरौ वन्दे पार्वतीपरमेश्वरौ ॥ रघुवज, १।१

४ शिवलीलार्णव, १।१५

५ शिशुपालवध, २।८६

पर शब्द-अद्वैत की प्रतिष्ठा की है।^१ पंडितराज की इस मान्यता के पीछे श्रुति का प्रमाण तो था ही, वैयाकरणों का शब्द-ब्रह्म सिद्धान्त भी कहीं-न-कहीं अवश्य विद्यमान था। भर्तृहरि के 'वाक्यदीप' के अनुसार शब्द ब्रह्म है और अर्थ शब्द का विवर्त है। यदि व्याकरणदर्शन के इस कथन को स्वीकार करें तो ब्रह्म के समान केवल शब्द ही सत् है और तदनुसार शब्द को ही काव्य मानना संगत है।

पंडितराज जगन्नाथ का यह मत पश्चिम के कतिपय रूपवादी विचारकों की उस धारणा का स्मरण करा देता है जो अपनी 'रूप' संबंधी धारणा को व्यापक बनाकर उसी के अन्तर्गत 'वस्तु तत्त्व' का भी समावेश करते हुए रूप-मात्र को ही कला मानने का आग्रह करते हैं।

निष्कर्ष यह कि जिस प्रकार पश्चिम में वस्तु-रूप संज्ञक द्विविध घटकों के माध्यम से कलाकृति के स्वरूप का विश्लेषण करते हुए अन्ततः दोनों के समन्वित रूप 'आवयविक रूप' (ऑर्गेनिक फ़ॉर्म) की प्रतिष्ठा हुई, उसी प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र में शब्दार्थ के सहभाव के रूप में काव्य की परिभाषा निश्चित की गई।

वस्तु और रूप की अन्विति

जिस प्रकार संस्कृत काव्य-शास्त्र में काव्य को शब्द और अर्थ के 'साहित्य' के रूप में परिभाषित करने का प्रयास हुआ है, उसी प्रकार पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र और साहित्य-शास्त्र में अन्य कलाओं की तरह साहित्य की भी व्याख्या वस्तु (कन्टेन्ट) और रूप (फ़ॉर्म) के संयोग के रूप में की गई है। वस्तु और रूप कलाकृति की स्वरूप-व्याख्या की आधार-भूत अवधारणाएँ हैं, फलस्वरूप क्रमशः वस्तु और रूप की परिभाषाओं एवं उनके

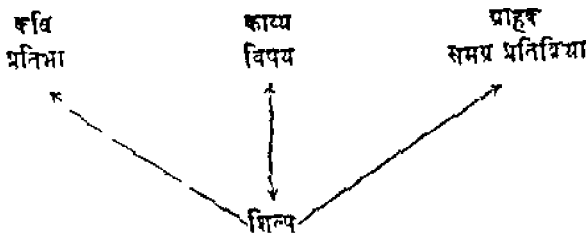
२ शब्दार्थयुगलं न काव्यशब्दवाच्यम्, मानाभावात्। 'काव्यमुच्चैः पठ्यते', 'काव्यार्थोऽव-
गम्यते', 'काव्यं श्रुतमर्थो न ज्ञातः', इत्यादिविश्वजनीनव्यवहारतः प्रत्युत शब्दविशेषस्यैव
काव्यपदार्थत्वप्रतिपत्तेश्च। व्यवहारः शब्दमात्रे लक्षणयोपपादनीय इति चेत्, स्यादप्येवम्,
यदि काव्यपदार्थतया पराभिमतं शब्दार्थयुगले काव्यशब्दशक्तेः प्रमापकद्वंद्वतरं किमपि
प्रमाणं स्यात्। तदेव तु न पश्यामः। विमतवाक्यं त्वश्रद्धयेमेव। इत्थं चासति काव्य-
शब्दस्य शब्दार्थयुगलशक्तिप्राहके प्रमाणे प्रागुक्ताद्व्यवहारतः शब्दविशेषे सिद्धयन्तीं शक्तिं
को नाम निवारयितुमीष्टे। एतेन विनिगमनाऽभावादुभयत्र शक्तिरिति प्रत्युक्तम्। तदेवं
शब्दविशेषस्यैव काव्यपदार्थत्वे सिद्धे, तस्यैव लक्षणं वक्तुं युक्तम्, न तु स्वकल्पितस्य
काव्यपदार्थस्य। एषैव च वेदपुराणादिलक्षणेष्वपि गतिः। अन्यथा तत्रापीयं दुरवस्था
स्यात्।

यत्त्वास्वादोद्बोधकत्वमेव काव्यत्वप्रयोजकम्, तच्च शब्दे चार्थे चाविशिष्टमित्याहुः,
तन्न, रागस्यापि रसव्यंजकताया ध्वनिकारादिसकलालंकारिकसम्भतत्वेन प्रकृते लक्षणीय-
त्वापत्तेः। किं बहुना नाट्यांगानां सर्वेषामपि प्रायशस्तथात्वेन तत्त्वापत्तिर्दुर्विरं। एतेन
रसोद्बोधसमर्थस्यैवात्र लक्ष्यत्वमित्यपि परास्तम्।

अपि च काव्यपदप्रवृत्तिनिमित्तं शब्दार्थयोर्व्यासक्तम् ? प्रत्येकपर्याप्तं वा ? नाद्यः,
'एको न द्वौ' इति व्यवहारस्यैव 'श्लोकवाक्यं न काव्यम्' इति व्यवहारस्यापत्तेः। न द्वितीयः,
एकस्मिन् काव्ये काव्यद्वयव्यवहारापत्तेः। तस्माद्देवशास्त्रपुराणलक्षणस्यैव काव्यलक्षणस्यापि
शब्दनिष्ठतैवोचिता। रसगंगाधर, पृ० १४-१६

पारस्परिक संबन्ध का निर्णय करके ही कलाकृति की प्रकृति निर्धारित की जा सकती है। इस संबन्ध में दो प्रश्न मुख्य रूप से विचारणीय हैं (१) रूप की सीमा, और (२) विषय और रूप का पारस्परिक सम्बन्ध। इसी से जुड़ी हुई तीसरी समस्या कलाकार और ग्राहक के मध्य कला की स्थिति की है।

विमर्शान्त में इस समस्या पर काव्य के मध्यम में विचार करते हुए कवि, काव्य और ग्राहक के बीच का संबन्ध निम्नलिखित चित्र से स्पष्ट किया है



इस चित्र के अनुसार काव्य वस्तु कविता का वह नैसर्गिक अंश है जो शिल्प के कलात्मक माध्यम से कविता का रूप धारण करता है। यह वस्तु रूपमय काव्य कवि प्रतिभा से उत्पन्न होकर ग्राहक की समग्र प्रतिग्राह्यता में स्थानांतरित होता है। काव्य उत्पत्ति की दृष्टि से कवि स मग्न है और ग्रहणशीलता की दृष्टि से ग्राहक से। इस प्रकार काव्य की स्थिति कवि और ग्राहक दोनों के मध्य निश्चिन्त की जा सकती है। किन्तु जैसा कि कुछ लोग कहते हैं काव्य कवि और ग्राहक के बीच की 'वस्तु नहीं, बल्कि 'ग्रिया-व्यापार है—एक ऐसा व्यापार जो कवि से ग्राहक तक प्रवहमान रहता है।

प्राग्वह्य सौन्दर्यशास्त्र के इतिहास में 'रूप' की सीमा को लेकर सबसे अधिक खींचतान हुई है इसलिए मग्नप्रथम रूप पर विचार करना ही समीचीन होगा। अरस्तू ने अपने काव्यशास्त्र में रूप के लिए जिन शब्दों का प्रयोग किया है उन्हें अंग्रेजी में क्रमशः 'मीडियम' और 'मैटर' कहा जाता है। 'मीडियम' के अन्तर्गत शब्दावली और संगीत का समावेश है तो 'मैटर' के अन्तर्गत 'दृश्य' का। इससे इतना तो स्पष्ट है कि अरस्तू द्वारा निरूपित 'रूप बोधक' शब्द संपूर्ण कलाकृति के पर्याय नहीं है किन्तु वह अवधारणा निश्चिन्त रूप से रूप की मध्ययुगीन मायता से कहीं व्यापक थी। मध्ययुग में 'रूप का अर्थ-सकल हो गया और उसका अर्थ शैली का शिल्प मान रह गया। इसके अतिरिक्त कलाकृति का संदेश कथ्य या वक्तव्य आदि जो शेष रहता है, वह सब 'वस्तु' के अन्तर्गत मान लिया गया। एक ओर रूप सबधी यह सर्वांगिक सङ्कुचित परिभाषा है और दूसरी ओर आधुनिक अभिव्यजनावादी परिभाषा है जिसे अनुसार 'रूप' इतना व्यापक है कि वह संपूर्ण कलाकृति का पर्याय मान लिया जाता है। यहाँ तक कि रूप में अनेक वस्तुगत विशेषताओं का भी समावेश कर लिया जाता है। रूप सबधी सामान्य धारणा इन दो अतिवादों के बीच अवस्थित है।

रामाण्टिक कवियों और चिन्तकों ने जब 'साव्यव रूप' (आर्गैतिक फॉर्म) का सिद्धान्त प्रवर्तित किया वस्तु और रूप का यात्रिक विभाजन समाप्त हो गया और दोनों के अगाधि संबन्ध की धारणा का सूत्रगत हुआ। एक प्रकार से वस्तु और रूप के द्वन्द्वत्मक संबन्ध की आधुनिक मायता का विकास भी रोमाण्टिक कला सिद्धान्त से ही सम्भव हुआ।

इस मान्यता के अनुसार वस्तु रूप के साथ इस प्रकार अविच्छेद्य रीति से संपृक्त होती है कि रूप को क्षति पहुँचाए बिना संपूर्ण वस्तु को किसी वक्तव्य के रूप में निकाल लेना सदैव संभव नहीं है। जैसा कि विमसाट ने 'साहित्य-समीक्षा : एक संक्षिप्त इतिहास' में संपूर्ण विवेचन का उपसंहार करते हुए वस्तु-रूप संबंध पर नव्य-समीक्षा का सामान्य स्वीकृत मत प्रस्तुत करते हुए कहा है : "रूप वस्तुतः 'सन्देश' को इस प्रकार परिव्याप्त एवं अनुप्रविष्ट करता है कि उसके अन्तर्गत अमूर्त सन्देश अथवा सहज-विच्छेद्य अलंकरण से कही गहनतर और तात्त्विक अर्थ का ग्रहण होता है। वैसे तो अमूर्त वैज्ञानिक एवं व्यावहारिक आलंकारिक दोनों आयामों में सन्देश तथा सन्देशवाहक साधन दोनों ही स्थित रहते हैं, किन्तु काव्यात्मक आयाम वह नाटकीयतापूर्वक एकात्मित अर्थ है, जिसकी चरम परिणति उसी बिन्दु पर होती है, जहाँ रूप की।"^१

कलाकृति में रूप और वस्तु के इस पारस्परिक संबंध के विषय में एक आधारभूत प्रश्न यह है कि क्या किसी पूर्ण कलाकृति में इस प्रकार का श्रेणी-विभाजन संभव या अनिवार्य है? और यदि है, तो इस प्रकार के विभाजन की कोई उपयोगिता या औचित्य है अथवा नहीं। पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्र में इस प्रश्न के उत्तर अनेक रूपों में दिए गए हैं। कभी कलाकृति में इस प्रकार का विभाजन कर वस्तु और रूप दोनों के महत्त्व पर समतुल्य बल दिया गया, तो कभी कलाकृति को रूप-मात्र कहकर वस्तु को नकार दिया गया। किसी संपूर्ण कलाकृति के 'वस्तु' और 'रूप' जैसे दो भागों में विभाजन की उपयोगिता पर भी विद्वानों ने प्रश्न-चिह्न लगाया है। उनका कथन है कि इस प्रकार का विभाजन शिक्षा के निमित्त तो उपयोगी हो सकता है, परन्तु कलाकृति के आस्वाद के निमित्त कृति को विभाजित करना न संभव है और न उपयोगी। विश्लेषण-व्याख्या के निमित्त यह शिक्षक का साधन हो सकता है, आस्वाद के लिए ग्राहक या आलोचक का नहीं।

इस आपत्ति को कुछ ही दूर तक स्वीकार किया जा सकता है। कलाकृति की स्पष्ट व्याख्या के लिए इस प्रकार के विभाजन की अपनी उपयोगिता है, जिससे पूरी तरह इन्कार नहीं किया जा सकता। इसके अतिरिक्त जहाँ तक ग्राहक या आलोचक का प्रश्न है, यह तो निर्विवाद हो सकता है कि वह कलाकृति का आस्वाद समग्र और पूर्ण रूप में करता है, 'वस्तु' और 'रूप' में विभक्त खंडों में नहीं। परन्तु उस आस्वाद के व्याख्या-विश्लेषण के लिए किसी-न-किसी प्रकार के विभाजन का आश्रय लेना उसके लिए उपयोगी होगा।

इस विभाजन के विरुद्ध दूसरा तर्क यह दिया जाता है कि कलाकृति में 'वस्तु' और 'रूप' अन्योन्याश्रित और अविभाज्य रूप से संयुक्त रहते हैं, इसलिए एक के अभाव में दूसरे

^१ 'form' in fact embraces and penetrates 'message' in a way that constitutes a deeper and more substantial meaning than either abstract message or separable ornament. In both the scientific or abstract dimension and in the practical or rhetorical dimension there is both message and the means of conveying message, but the poetic dimension is just that dramatically unified meaning which is coterminous with form. *Literary Criticism : A Short History*, p. 748.

का अस्तित्व नहीं जाना जा सकता। अतः यह कहना कि वे परस्पर निर्भर और अविभाज्य होते हैं, एक प्रकार का विरोधाभास है, क्योंकि परस्पर-निभरता ही द्वैत की सूचक है। दोनों में पृथक्ता जाने बिना यह कैसे कहा जा सकता है कि कौन किम पर और कितना निर्भर है?

बलाह्वति में इस प्रकार के विभाजन-विरोध का दूसरा रूप उसकी अस्पष्टता की स्थापना में व्यक्त हुआ। पश्चिम में कलाकृति को रूप-मान मानने की प्रवृत्ति रूपवादों आलोचकों में अत्यंत प्रबल रही। बलाह्व वेद ने बलाह्वति में 'साथक रूप' की प्रतिष्ठा करते हुए कहा

'रेखाओं और रंग का एक विशेष विधि में योग, विगिष्ट रूप और रूपगत मन्त्र हमारे सौन्दर्यपरक सवधों को बचल कर देने हैं। रेखाओं और रंगों के इन सवधों और मन्त्रों को, सौन्दर्यपरक रीति से गहर इन रूपों का मैं 'साथक रूप' कहता हूँ। और 'साथक रूप' समस्त चाशुपू कलाओं की सामान्य विशेषता है।'^१

बलाह्व वेद ने आगे चलकर और भी स्पष्ट रूप से कहा है कि "सौन्दर्यानुभूति के लिए महत्त्वपूर्ण केवल यही रूप है, और बलाह्वति में निरूपित तत्त्व हानिकर भले ही न हों, अप्रासंगिक अवश्य होता है। क्योंकि विभी बलाह्वति के आस्वाद के लिए जीवन-सबधी सवधों और अनुभवों की कोई आवश्यकता नहीं होती। अनिर्वाय होता है केवल रूप और रंग का बोध, और तीन आयामों वाले दिक् का ज्ञान।"^२

बलाह्व वेद की रूप सबधी इस स्थापना में व्याज देन की पहली बात यह है कि उन्होंने 'साथक रूप' की प्रतिष्ठा 'चाशुपू' कलाओं के मद्दे में की, जिनमें स्वभावतः संगीत और साहित्य नहीं आते। यह भी सबविदिन है कि बलाह्व वेद ने सिद्धांत निरूपण मुख्यतः चित्रकला के मद्दे में किया। यही भी उनका यह कथन कि बलाह्वति में कथ्य या वस्तु महत्त्वपूर्ण न होकर केवल रंग-रेखाओं की संयोजनाएँ ही महत्त्वपूर्ण होती हैं, अधिक-से-अधिक 'आधुनिक कला' पर लागू किया जा सकता है, 'बलाह्विनी' शैली की बलाह्वतियों पर नहीं। या भी वेद की रूप सबधी अवधारणा अत्यंत व्यापक थी। उसमें उन्होंने त्रिभुज विशेषता का भी अन्तर्भाव कर लिया। वे रंगों के सवधों और विशेषताओं को रंगों से पृथक् नहीं करते।

वेद की रूप सबधी भाष्यना में सबसे महत्त्वपूर्ण शब्द 'साथक' (सिग्निफिकेन्ट) है, जिसे वे रूप का विशेषण मानते हैं। 'साथक' से वेद का अभिप्राय ठीक-ठीक क्या है, यह बहुत स्पष्ट नहीं है। मॉलिन रेडर के अनुसार बलाह्वर में अभिव्यक्त सवध ही वेद की दृष्टि में रूप को 'साथक' बनाने हैं।^३ किन्तु स्पागार्ट^४ ने रेडर की इस व्याख्या को पूरात अमाय सिद्ध करते हुए कहा है कि उन्होंने 'साथक' शब्द का प्रयोग लगभग निरर्थक

^१ आर्टे, पृ० ६

^२ वही, पृ० २५

^३ ए साइन बुक ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० २३०

^४ इ स्ट्रक्चर ऑफ एस्थेटिक्स, पृ० ३५१

के विलोम-अर्थ में किया है, क्योंकि वे संवेगादि को सौन्दर्यशास्त्र से बाह्य तत्त्व-मीमांसा के अन्तर्गत मानते हैं। इसलिए रूपवादी वेल द्वारा 'सार्थक रूप' के अन्तर्गत संवेगों के समावेश का प्रश्न ही नहीं उठता। इसके अतिरिक्त जैसा कि आर्नहार्डम^१ ने कहा है, वेल की सबसे बड़ी दुर्बलता यह है कि उनकी रूप की व्याख्या प्रायः सदैव वस्तु की स्वीकृति पर निर्भर है, जिसकी उपेक्षा किसी भी दर्शक के लिए असंभव है। कदाचित् इसीलिए वेल ने दवे स्वर से एक स्थान पर कला में प्रतिदर्शन की प्रासंगिकता स्वीकार करते हुए कहा है कि : "यदि तीन आयामों वाले दिक् का प्रतिदर्शन, 'प्रतिदर्शन' कहा जा सकता है तो मैं मानता हूँ कि कम-से-कम एक प्रकार का प्रतिदर्शन ऐसा है, जो अप्रासंगिक नहीं है।"^२ कला में प्रतिदर्शन का सर्वथा निषेध करनेवाले वेल भी जब कम-से-कम एक प्रकार के प्रतिदर्शन को प्रासंगिक मानने के लिए बाध्य हो जाते हैं, तो कलाकृति में वस्तु की सत्ता, गीण रूप में ही सही, प्रमाणित हो जाती है। रोजर फ्राइ, जो सामान्यतः कलाइव वेल के रूप-विषयक चरम आग्रह को कम करने का प्रयास करते हैं, वे भी एक स्थान पर उनसे भी अधिक ऐकान्तिक आग्रह का परिचय देते हुए एक प्रसंग में कहते हैं कि : "सभी स्थितियों में कलाकृतियों के संदर्भ में हमारी प्रतिक्रिया एक संबंध के प्रति होती है, संवेदनों, वस्तुओं, व्यक्तियों या घटनाओं के प्रति नहीं।"^३

स्पष्ट ही रोजर फ्राइ ने कलाकृति के प्रभाव से वस्तु-तत्त्व को पूर्णतः वहिष्कृत कर दिया। सौन्दर्यानुभूति के लिए वे वस्तु-तत्त्व की प्रयोजनीयता को अस्वीकार करते हुए 'विशुद्ध रूप' का महत्त्व-प्रतिपादन करते हैं। सन् १९१३ में जी० लाओस डिकिन्सन को एक पत्र में कविता के संबंध में रोजर फ्राइ ने लिखा :

"मैं जानना चाहता हूँ कि वस्तु का प्रयोजन क्या है, और मैं इस सिद्धान्त का विकास कर रहा हूँ..... कि यह केवल रूप का निदेशक है तथा समस्त अनिवार्य सौन्दर्यपरक विशेषताओं का संबंध विशुद्ध रूप से है। समग्र संश्लिष्ट अनुभूतियों में से इसी विशिष्ट अनुभूति का विप्लेपण कर पाना भयंकर रूप से कठिन है, परन्तु मेरे विचार से कविता जैसे-जैसे अधिक सघन होती जाती है, उसी अनुपात में रूप के द्वारा वस्तु का पुनर्निर्माण होता है और उसका पृथक् रूप से कोई मूल्य नहीं रहता।"^४

फ्राइ की इस स्थापना में 'विशुद्ध रूप' और 'एक विशिष्ट अनुभूति' का समीकरण ध्यान देने योग्य है। क्योंकि यही बात उनसे बहुत पहले अधिक विस्तार और सतर्कता के साथ वाल्टर पेटर १८९४ ई० में कह चुके थे। पेटर के मतानुसार : "सभी कलाएँ निरंतर संगीत की स्थिति की आकांक्षा करती हैं। क्योंकि जहाँ कला के अन्य सभी प्रकारों में रूप से वस्तु को अलग करना संभव होता है और हमारी समझ सदा यह भेद कर सकती है, कला का सतत प्रयास इस भेद को मिटाने की ओर होता है। कविता की सामग्री यानी— उसका विषय, प्रस्तुत घटनाएँ और स्थितियाँ अथवा किसी चित्र की सामग्री—घटना विशेष

^१ आर्ट एण्ड विजुअल पर्सेप्शन, पृ० २६

^२ आर्ट, पृ० २७

^३ ट्रान्सफॉर्मेशन, पृ० ४

^४ वर्जीनिया बुल्फ : रोजर फ्राइ, पृ० १८३

की वास्तविक परिस्थितियाँ किसी प्रकृति चित्र की वास्तविक स्थावृत्ति—का रूप के अभाव में कोई अर्थ नहीं होना प्रत्येक कला निरंतर सभी साधना में लीन रहती है कि यह रूप प्रयोग की यह पद्धति स्वयं सिद्धि हो जाए वस्तु के प्रत्येक अंग में यह अनुबिद्ध रहें। यही वह लक्ष्य है जिसकी दिशा में सभी कलाएँ निरंतर प्रयत्नशील रहती हैं और मात्रा भेद में उसी को उपलब्ध करती हैं।^१

ग्रेजर फ्राइ और वाल्टर पेटर दोनों न शब्द भेद में यह स्वीकार किया है कि कलाकृति में वस्तु और रूप जो मूलतः विभाज्य होना है रचनाक्रम में अधिनाधिक अलग और एकाकार होना के प्रयास में लीन रहते हैं। किन्तु उनके वक्तव्यों से कुछ उमा प्रतीत होता है कि वस्तु और रूप के एकाकार होने की इस प्रक्रिया में वस्तु रूप में विलीन होकर अपनी सत्ता खो देती है। रूप और वस्तु के एकीकरण के नाम पर प्रकारान्तर से यह रूप का प्रधानता प्रतिष्ठित करने का ही प्रयास है।

वस्तु और रूप के मिश्रण की यहाँ बात मारिस वाइल्सन की है किन्तु उनका कथन में कलाघात अग्रतः पड़ता है। उनके अनुसार कलाकृति में जो कुछ भी है उस सबका वस्तु और रूप दोनों मिलकर समाहित किए रहते हैं। कलाकृति मासल माध्यम में व्यक्त सावयव समृष्टि है। यह समृष्टि अनेक तत्त्वा और व्यञ्जक विशेषताओं तथा उनसे उत्पन्न हानवाले सन्धियों में निहित होती है। इसलिए हम वस्तु और रूप सबधी समस्त प्रयुक्त अर्थों का त्याग्य समझते हैं क्योंकि एक आर तो व कलाकृति की अत्यन्त प्रकृति के साथ पूरा आश्रय नहीं करत और दूसरी आर व दिग्भात सौन्दर्यशास्त्रीय विवादा को जन्म देता है।^२

यद्यपि वाइल्सन के कथन में उही भी स्पष्ट नहीं जानता कि वस्तु और रूप की सावयव समृष्टि में वे किसका प्रधान और किसको गौण समझते हैं और न यहाँ स्पष्ट है कि इस समृष्टि की प्रक्रिया क्या है? फिर भी फ्राइ और पेटर के मत से वाइल्सन का मत इस अर्थ में भिन्न प्रतीत होता है कि उनकी सावयव समृष्टि में रूप के साथ ही वस्तुगत तत्त्वा की सत्ता भी सुरक्षित रहती है।

वस्तु-रूप समृष्टि की जो प्रक्रिया मारिस वाइल्सन के वक्तव्य में अस्पष्ट रह गई है उसका स्पष्ट संकेत एक अन्य कलाशास्त्री—डानारट टोव के निम्नलिखित उद्धरण में मिलता है प्रत्येक कला में विषय-सामग्री और रूप के बीच एक अन्तर्विरोध होता है जो उस स्थिति में शक्तिमान होता है जब कलाकृति की रचना पूर्णतः सफल होती है। यह सफलता जैसी भी हो कलाकार और आलोचक के मस्तिष्क में वह अन्तर्विरोध इस सीमा तक बराबर बना रहता है कि सामग्री का कुछ भाग शिथिल सन्धियों का विषय विषय प्रतीत होता है जो किसी अर्थ नियम के लिए दुर्लभ है। साहित्य और दृश्य कलाओं में विषय और शिल्प के संबंध के बीच यह अन्तर्विरोध 'यूनाधिक' रूप में सदैव सुरक्षित रहता है। यह कलाएँ ऐसी वस्तुओं का प्रतिदर्शन करती हैं जिनकी स्वतंत्र सत्ता पूर्वप्रतिष्ठित होती है इसलिए हम विषय से नवीनता की अपभ्रंश स्वयं वस्तुओं में मौलिकता की खोज

^१ द रेनेसांस, पृ० १४०

^२ द क्लिमासफी आफ द आर्ट्स, पृ० ४४-४७

करते हैं जिससे शिल्प को सफलता प्राप्त होती है। केवल संगीत ही ऐसी कला है, जिसमें हम यह निर्णय नहीं कर पाते कि अनेक पक्षों में से किसे विषय कहें और किसे शिल्प।”^१

टोवे के इस कथन से संक्षेप में यह निष्कर्ष निकलता है कि कलाकृति में वस्तु और रूप नाम के दो पृथक् तत्त्व होते हैं, जिनमें से वस्तु-तत्त्व की पूर्व सत्ता होती है। काव्य-मृजन की प्रक्रिया एक अन्तर्विरोधयुक्त तनावपूर्ण स्थिति से आरंभ होती है। रूप में वस्तु जैसे-जैसे रूपान्तरित होती जाती है, यह विरोध क्षीण होता जाता है जिसकी चरम परिणति उक्त विरोध के पूर्णतः शमन में होती है। यह तभी संभव है जब कलाकृति अपने विधान में पूर्णतः निर्दोष हो। यह भी स्पष्ट है कि टोवे संगीत के अतिरिक्त सभी कलाओं में वस्तु और रूप के बीच भेद स्वीकार करते हैं।

आधुनिक कवि-विचारक स्टीफ्रेन स्पेण्डर ने इस संघर्ष-निर्भर प्रक्रिया को और भी स्पष्ट करते हुए कलाकृति में रूप की अपेक्षा वस्तु का महत्त्व प्रतिपादित किया है। उनके शब्दों में :

“तब हमें प्रतीत हुआ कि रूप नियमों के सही निर्वाह में नहीं, बल्कि उस संघर्ष में है, जो एक रूपाकार के अन्तर्गत जीवंत सामग्री की उपलब्धि के लिए किया जाता है। उदाहरण के लिए एक पूर्णतः निर्दोष छंद के लिए कवि जब अपने अभिप्रेत का वलिदान करने से इन्कार करता है तो उसे स्वयं निर्दोषता से अधिक छंद की शक्ति का अनुभव होता है। क्योंकि इससे रूपोन्मुख संघर्ष का संकेत मिलता है। इस संघर्ष में गति और दिशा होती है और निस्संदेह इच्छाशक्ति की अभिव्यंजना भी; इसलिए वह एक ऐसे आदर्श रूप का प्रक्षेपण करता है, जिसकी ओर कविता संचरण करती हुई स्वयं उस रूप की सीमा से भी आगे निकल जाती है।”^२

इस प्रकार वे पूर्वस्थित रूपों को, भले ही वे कितने ही निर्दोष हों, महत्त्वहीन मानते हैं। साथ ही वे कलाकृति का सच्चा रूप उसे मानते हैं, जिसका शोध सृजन की प्रक्रिया में कलाकार अपने अभिप्रेत के लिए इच्छा-शक्ति के अनुरूप करता है। पूर्वस्थित नियमबद्ध रूप के सही निर्वाह में सच्ची कला-सृष्टि नहीं होती, बल्कि जीवंत सामग्री की उपलब्धि के लिए ‘आदर्श रूप’ की खोज में होती है। कवि किसी पूर्वस्थित निर्दोष रूप के लिए अपने अभिप्रेत का वलिदान नहीं करता, बल्कि उसका लक्ष्य अपनी इच्छा-शक्ति की अभिव्यंजना के निमित्त एक ऐसे ‘आदर्श रूप’ का निर्माण होता है, जिसकी ओर अग्रसर होती हुई कविता स्वयं उस रूप की सीमा का भी अतिक्रमण कर जाए। स्पष्ट ही, स्पेण्डर की दृष्टि में कवि का अभिप्रेत, उसकी इच्छा-शक्ति, एक शब्द में उसका ‘कथ्य’ रूप से प्रधान होता है।

वस्तु और रूप के मध्य संबंध और परस्पर निर्भरता का प्रश्न बहुत दूर तक कलाओं की प्रकृति और उनके मध्यवर्ती भेद पर निर्भर है। सामान्यतः वस्तु और रूप का पूर्ण अभेद संगीत कला में ही स्वीकार किया जाता है। चित्रकला का सौन्दर्य अधिक रूप-निर्भर

^१ हैण्डल ऐज कम्पोजर : एन्साइक्लोपीडिया ब्रिटानिका, ग्यारहवाँ संस्करण, जिल्द १२, पृ० ६१२-१५

^२ वर्ल्ड विदिन वर्ल्ड, पृ० ३१३-१४

होता है। इसी प्रकार पद्य का सौन्दर्य बहुधा नाद और लय के सौन्दर्य पर निर्भर रहता है परन्तु जैसा कि स्पर्शांत में कहा है ऐसी लघुश्लोक पद्य रचना जो अथ की दृष्टि से सुन्दर या विरूप हो या तो नगण्य प्रभाव डालती है अथवा प्रभाव शून्य होती है। जब पद्य रचना को हम प्रचार की विशेषताओं की ओर संकेत किया जाता है तो कहने का आशय प्रायः यही होता है कि स्वनि अनुक्रम विषय के अनुकूल है न कि यह कि वह स्वतंत्र रूप में सुन्दर है।^१ स्पर्शांत में जो कायकला में भाव और विचार की महत्ता इतनी दूर तक स्वीकार की है कि रूपगत सौन्दर्य के संबंध में उनका कथन है यह निश्चय ही समझ है कि पद्य की अनुमानित समरमता प्रायः विचार की काल्पनिक अनुगूँज के अतिरिक्त कुछ न हो। उपासक में रूप इन्द्रियग्राह्य विशेषताओं पर शायद ही निर्भर रहता है वहाँ घटनाओं का समुलन जीवितया का अन्तर्ग्रहण आदि इसी प्रकार का विधान होता है। सनिट में रूपगत प्रकय नियत पवित्रया और अयानुप्रास के ढाँचे में भावनाओं के पारम्परिक समुलन से प्राप्त होता है। इसलिए यदि हम साहित्य में वस्तु के ऊपर रूप की प्रधानता प्रतिष्ठित करना है तो हम उस विधान का विरोध करना पड़ेगा जिसमें शब्द-सघटना के माध्यम विचार प्रवाह का घात प्रतिघात होता है। जो वान दश्य कलाओं के बारे में सत्य है वह साहित्य के बारे में कहीं अधिक सत्य है कि अद्याभ्यासित रूपों के पक्षेक्षण के लिए जिस अमूर्तता की आवश्यकता है उसका निर्वाह नहीं किया जा सकता और यदि किसी तरह किया भी गया तो दृष्टिगोचर तत्त्व कलाकृति का प्रामाणिक सौन्दर्यपरक स्वरूपान्तर न होगा।^२ इसी प्रकार नाटक में भी रूप का अर्थ मित्र हो सकता है और नाटकीय रूप का अन्तर्गत मूल्य कार्यावस्थाएँ चरित्र विधान आदि सम्मिलित किए जा सकते हैं जिसके विरोध में वस्तु तत्त्व केवल नाटक का संदेश ही हो सकता है। किन्तु नाटकीय रूप की यह व्याप्ति भी बेल द्वारा दश्य कलाओं के सदर्भ में निरूपित रूप का व्यापक अर्थ से पर्याप्त भिन्न है।

विच्छेद

काव्य के घटक लक्ष्य की दृष्टि से पाश्चात्य काव्य विज्ञान की यद्यपि कोई प्रवृत्ति रस सिद्धांत के निरन्तर पड़ती है तो वह है—बीमबी शताब्दी की नव्य-समीक्षा। जिस प्रकार संस्कृत में काव्य की शब्दावस्था सद्भाव के रूप में परिभाषित किया गया है उसी प्रकार अब पश्चिम की नव्य समीक्षा भी काव्य का शाब्दिक निर्मित मानती है एनिमिओ वाइवास जिसे क्रिगिस्टिक आर्टिफक्ट कहते हैं और बिमगाट बवल आंकन। पश्चिम में हम धारणा के उदय का निश्चित ऐतिहासिक कारण है। नव्य समीक्षा से पूर्व काव्यकृति का विश्लेषण कला चिन्तन से पृथक् वस्तु और रूप नामक घटक तत्त्वों के द्वारा ही होता था जो एक प्रकार से कथामय एवं वृत्तान्तमय लक्ष्य काव्यकृतियों के विवेचन के लिए उपयोगी थे। किन्तु छोटी कविताओं के विश्लेषण के लिए वे घटक ध्येष्ट सुनिश्चित न थे। नव्य समीक्षा के सामने मुख्य प्रश्न छोटी कविताओं के विश्लेषण का ही था इसलिए उन्होंने विश्लेषण पद्धति को वैज्ञानिक यथातथ्यता प्रदान करने के लिए लघुतम काव्य घटकों के रूप में शब्द और अर्थ की खोज की। इस दृष्टि में नव्य समीक्षा संस्कृत काव्यशास्त्र के ही भाग का

^१ व. स्टुवर आफ एस्पिटिस पृ. ३४६

^२ वही पृ. ३४६ ४७

अनुसरण करती प्रतीत होती है, क्योंकि संस्कृत में भी मुक्तको के विश्लेषण में ही शब्दार्थ घटक प्रयुक्त हुए ।

इसके अतिरिक्त बाह्य संदर्भों से काव्यकृति को मुक्त करके स्वनिष्ठ रूप में विवेच्य मानने के कारण भी उसे शाब्दिक निर्मिति के रूप में देखना आवश्यक हो गया । काव्यकृति में रूप के साथ वस्तु अथवा विषयवस्तु के अनुसंधान का अर्थ था—बाह्य संदर्भों से काव्यकृति को देखना । विषयवस्तु अनुपगतः पाठक का ध्यान काव्यकृति की स्वनिष्ठता से हटाकर बाह्य तथ्यों की ओर ले जाती है । इसलिए स्वनिष्ठता के आग्रह ने नव्य-समीक्षकों को विषयवस्तु के स्थान पर किसी अन्य अवधारणा की खोज के लिए प्रेरित किया । इसी प्रकार 'रूप' शब्द भी प्राचीन शास्त्रवादी चिन्तन के कारण एक प्रकार की यात्रिकता की प्रतीति कराता था जो आधुनिक 'आवयविक रूप' मंघी धारणा से बहुत दूर है । इसलिए नव्य-समीक्षकों ने एक ही साथ वस्तु के स्थान पर अर्थ और रूप के स्थान पर शब्द को स्वीकार करके काव्यकृति को इन दोनों की आवयविक सघटना के रूप में स्थापित किया । यहाँ भी नव्य-समीक्षा संस्कृत काव्यशास्त्र की अनुवर्तिनी है, क्योंकि संस्कृत में काव्यकृति आरम्भ से ही लोकनिरपेक्ष स्वतन्त्र-संपूर्ण सत्ता के रूप में विवेचित होती रही है ।



काव्य के उपादान

काव्यरूपिणी एसी शाब्दिक निर्मिति है जिससे किमी भाव, वस्तु स्थिति अथवा व्यक्ति का बोध होता है। इन्हीं को एक शब्द में 'काव्याय' कहा जाता है। लोक में भी कुछ एसी ही धारणा प्रचलित है कि कविता 'कुछ-न-कुछ' कहती है। यह 'कुछ-न-कुछ' वस्तुतः काव्य का उपादान है जिसके अन्तर्गत काव्यगत भाव एवं उन भावों के हनु—विभाव की गणना की जाती है। इसलिए काव्य के उपादान के रूप में कथम भाव और विभाव का विवेचन करना समीचीन होगा।

रस सिद्धांत के अनुसार काव्यमृज्जन आत्मनः विषया के माध्यम से कवि का भाव का काव्यगत निबन्धन है। इसलिए काव्यमृज्जन सर्वधी सामग्री का विवेचन रस सिद्धान्त में दो रूपों में किया गया—भावपक्ष एवं विभाव पक्ष। इस दोनों में प्रधानता के कारण भाव विवेचन की ही प्राथमिकता दी जाती है।

काव्यगत भाव स्वस्वयं व्योद भेद

रस सिद्धांत के अर्थ प्रयोग की भाँति भाव विवेचन भी सर्वप्रथम भरत के 'नाट्य शास्त्र' में ही प्राप्त होता है। प्रचलित मन है कि सामान्य भाव की मत्ता वस्तुगत मानते हुए 'कथे रत्नगत भाव' कहकर भरत ने भाव की आत्मगत सत्ता की ओर भी संकेत किया। यहाँ प्रश्न उठता है कि क्या भरत वास्तव में भाव की केवल वस्तुगत मत्ता मानते थे? भाव की व्युत्पत्ति मूलक व्याख्या करते हुए उन्होंने लौकिक भावों एवं नाट्यभावों का अन्तर निरूपित किया। जिनाया उन्हाई गई 'भावा इति कस्मात्। कि भवति इति भावा, किवा भावयति इति भावा।' और उत्तर था "वागगतत्वोपेतान् काव्यार्थान् भावयति इति भावा" जो होते हैं (लौकिक पक्ष में) वे नहीं जिनका (काव्यार्थों) का भावित किया जाता है (नाट्य पक्ष में) वही भाव होते हैं। दूसरा प्रश्न है कि विभाव अथवा सात्त्विक आदि के द्वारा जो अर्थ भावित होगा है, वह क्या है? क्योंकि ये सब तो अर्थाभिप्रेयक के माध्यम माध्य हैं। भरत का उत्तर है—यह काव्यार्थ कवि का अन्तर्गत भाव ही है। अतः भाव=काव्यार्थ=कवि का अन्तर्गत भाव।

कवि का यह भाव भी उसका व्यक्तिगत मनाविचार नहीं जिसकी उत्पत्ति लौकिक कारणों से होती है, यह तो प्रतिभा से प्राप्तमान काव्यार्थ है जो आम्बाद्य होता है और इसी अर्थ में लौकिक भाव में भिन्न होता है। परवर्ती आचार्यों ने इसे देशकाल की सीमाओं से परे साधारणीभाव की अभिधा प्रदान की है। यह भाव विभावादिक के द्वारा अभिव्यक्त होकर आम्बाद्य योग्य होता है।^१

^१ कथे वगनानिपुणस्य य अतगतोऽनादिप्राक्तनसस्कारप्रतिभानमयो न तु लौकिक विषयजो रागात् (गुरु) एव देशकालादिभेदाभावात्सर्वसाधारणीभावेन आस्वाद्यो ग्यस्त भावमन् आस्वादयोग्योऽनुबन्धः। अभिनवभारती, पृ० ३४४-४६

इस प्रकार पात्रों, अभिनय के विविध प्रसाधनों के माध्यम से भावित नाट्यभाव या काव्यार्थ ही भाव है, जो कवि के लौकिक मनोविकार से भिन्न साधारणी भाव का पर्याय है। विभावानुभावों के माध्यम से अभिनीत या कवि द्वारा वर्णित ये भाव एक ओर कवि के अन्तःस्थित भाव को भावित करते हैं और दूसरी ओर काव्य-रसिक या सहृदय को व्याप्त करते हैं। कवि का अन्तर्गत भाव ही काव्यार्थ है, जिसकी अभिव्यंजना विभावादि सामग्री के माध्यम से होती है और प्रेक्षक इसी काव्यार्थ से कवि के अन्तर्गत भाव का भावन करता है।

मराठी विद्वान गणेश त्र्यंबक देशपांडे ने भाव के व्युत्पत्तिमूलक अर्थों में पहले 'भवति इति भावः' को निर्मित पक्ष मानकर उसका संबंध लौकिक व्यक्तिगत व्यवहार से जोड़ा है। है। उनका मत है कि "नाट्य को वह लागू नहीं होता।" 'भावयति इति भावः' यही भरत-सम्मत पक्ष है।^१

भरत ने भाव-विवेचन के संदर्भ में तीन आनुवंशिय श्लोक उद्धृत किये हैं :

विभावेनाहृतो योऽर्थो अनुभावंस्तु गम्यते ।

वागंगसत्त्वाभिनयैः स भाव इति संज्ञितः ॥१॥

वागंगमुखरागेण सत्त्वेनाभिनयेन च ।

कवेरन्तर्गतं भावं भावयन्भावं उच्यते ॥२॥

नानाभिनयसम्बद्धान्भावयन्ति रसानिमान् ।

यस्मात्तस्मादमी भावा विज्ञेया नाट्ययोक्तृभिः ॥३॥^२

विद्वानों ने प्रायः स्वीकार किया है कि भरत ने 'भू' धातु के दो अर्थों—'होने' और 'करने' में से दूसरे को ही भाव-प्रसंग में ग्रहण किया है। भाव वह जो भावित, अर्थात् वासित या व्याप्त करता है। उक्त तीनों श्लोकों में भाव की व्याख्या क्रमशः काव्यार्थ, कवि एवं नट के दृष्टिकोण से की गई है :

१. भाव काव्यार्थ है : वह अर्थ जो विभावों के द्वारा निष्पन्न होकर, वाचिक, आंगिक तथा सात्त्विक अनुभावों के द्वारा गम्य होकर प्रतीति-योग्य होता है। यहाँ भाव काव्यार्थ के रूप में काव्य में अस्तित्व या स्थिति का द्योतक है।

२. भाव कवि का अन्तर्गत भाव है : जो चतुर्विध अभिनय के माध्यम से भावित करता है।

३. नानाविध अभिनयों से संबद्ध रसों को भावित अर्थात् सहृदय समाज के चित्त में व्याप्त करने के कारण नाट्यकर्ता इन्हें भाव-संज्ञा से अभिहित करते हैं।

इस प्रकार 'भाव' पहले श्लोक में काव्यार्थ का, दूसरे में कवि के अन्तर्गत भाव का और तीसरे में नट-सामाजिक के भाव का द्योतक है। वस्तुतः पहले और तीसरे में विशेष अन्तर नहीं है। काव्यार्थ की सार्थकता सहृदय के चित्त में उसकी व्याप्ति में ही है और उसका माध्यम रस-व्यंजक सामग्री है। इस रूप में दूसरे श्लोक का भी प्रकारान्तर से वही

^१ ग० त्र्यं० देशपांडे : भारतीय साहित्यशास्त्र, पृ० २५५

^२ अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३४५-४६

अथ हो जाता है, अर्थात् कवि का हृद्गत भाव, जो इस सामग्री के माध्यम से भावित होता है। इस प्रकार भाव—कवि का हृद्गत भाव है जो वाक्य के मदर्म में बाध्याय है और विभावार्थ सामग्री के माध्यम से सहृदय के मदर्म में मवेद्य है। निष्कर्ष यह कि विभावार्थ सामग्री जैसे मवेदन-तत्त्वों के माध्यम से मवेद्य बाध्याय या कवि का अन्तर्गत भाव ही 'भाव' है। अभिनवगुप्त के अनुसार भरत द्वारा निर्दिष्ट भाव चित्तवृत्ति विशेष ही है

(१) भाव गन्धेन तार्क्यच्चित्तवृत्तिविशेषो एव विवक्षितः ।^१

जिसके अन्तर्गत स्थायी, व्यभिचारी और मार्त्तिक आते हैं

तस्मात्स्थायिष्यभ्यभिचारिसात्त्विका एव भावाः ।^२

इस प्रकार अभिनवगुप्त ने स्पष्ट रूप से विभावानुभाव आदि को 'बाह्य' एवं 'एकान्तज स्वभाव' होने के कारण भाव की सीमा से बाहर माना है। चित्तवृत्ति के अर्थ में प्रयोग करने पर भी भाव के लौकिक अर्थ से बाध्यगत अर्थ में भेद-निरूपण इसी आधार पर किया गया कि लोक में चित्तवृत्ति केवल होती या रहती है। नाट्य में वह भावित, वासित या ध्याप्त होती है। अतः वहाँ उसके करणाधिक प्रयोग की ही सार्थकता है

भू इति करणे धातुस्तथा च भावित व्वासितं हृत्प्रमित्यनयोन्तरम् ।

सोऽनेऽपि च प्रसिद्धम् अहा ह्यनेन गन्धेन रसेन वा सर्वमेव भावितमिति । तस्य ध्याप्त्ययम् ।^३

अर्थात् 'भू' धातु का यहाँ करणाधिक प्रयोग हुआ है। भावित का अर्थ है—वासित। लोक में भी ऐसा व्यवहार होता है कि अमुक गद्य या रम में समस्त भावित हो गया, जिसका अर्थ यहाँ ध्याप्ति है।

परवर्ती आचार्यों ने इसी मत की पुनरावृत्ति की। भोज ने 'सरस्वतीकण्ठाभरण' में कहा

भावना वशापन्ना चित्तवृत्ति भाव भावना वासना ध्याप्तिरित्ये मघन्तिरम् । तथा एमुच्यते (भरतेन) अनेन गन्धेन रसेन वा सर्वं भावितमिति ।^४

डॉ० कानिचन्द्र पाण्डे ने भाव का कारण-रूप प्रयोग भी दो अर्थों में स्वीकार किया है—(१) वाचिक, आंगिक, सात्त्विक अभिनय के माध्यम से रस के कारण-रूप में और (२) प्रेक्षक समाज के चित्त में ध्याप्ति के कारण रूप में। उनका मत है कि पहला अर्थ—कवि शिभा की दृष्टि में और दूसरा प्रेक्षक पर पड़नेवाले प्रभाव की दृष्टि से प्राप्त है तथा ये दोनों प्रयोग करणाधिक हैं—एक 'भावना' के अर्थ में और दूसरा 'वासना' या 'ध्याप्ति' के अर्थ में। अतः भाव का पहला अर्थ है—नट और नाटककार की चित्तवृत्ति विशेष, जो प्रमथा चतुर्विध अभिनय और समुचित भाषा के द्वारा रस-रूप प्राप्त करती है।

वासना या ध्याप्ति के दूसरे अर्थ में हमें दृष्टि सहृदय-केन्द्रित रखनी होगी। इस सदम में भाव उसी रूप में सहृदय के चित्त की वासित या ध्याप्त करने हैं, जिस रूप में

^१ अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३४२-३४३

^२ नाट्यशास्त्र, पृ० ३४४-४५

^३ सरस्वतीकण्ठाभरण १, पृ० ५८

^४ हिस्ट्री ऑफ इण्डियन एस्थेटिक्स, पृ० २७-२८ ।

सुगंध के संसर्ग से वस्त्र वासित हो जाता है। दोनों अर्थों में भाव की संवेद्यता पर बल दिया गया है।

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यगत स्थायी, संचारी और सात्त्विक भावों अर्थात् मानसिक-शारीरिक संवेदनों के अर्थ में भाव का सर्वाधिक प्रयोग हुआ। इनमें भी वाद में सात्त्विक भावों को अनुभावों के अन्तर्गत रखकर स्थायी-संचारी के अर्थ में ही भाव शब्द का प्रयोग प्रचलित हो गया। भरत मुनि ने मनोभाव के अतिरिक्त काव्यार्थ के जिस व्यापक अर्थ में भाव शब्द का प्रयोग किया था, वह भरतोत्तर आचार्यों के मध्य परिसीमित होते-होते क्रमशः मनोभाव के अधुना अर्थ से व्यवहृत होने लगा। भरत ने चित्तवृत्ति मात्र के अर्थ में तो भाव का प्रयोग किया ही नहीं था, वे इसे उससे कुछ अधिक—काव्यार्थ तथा भावित करनेवाला मानते थे। कुछ विद्वानों ने तो भरत के द्वारा भाव शब्द का प्रयोग—विभावादि समग्र रस-सामग्री के लिए भी स्वीकार किया है। धनिक ने 'भावक' या सहृदय के अनुभूयमान सुख-दुःख को ही भाव मान लिया और अभिनवगुप्त ने उसे स्पष्ट ही चित्तवृत्ति का बोधक मानते हुए विभावानुभाव आदि रस-सामग्री के लिए इस शब्द के प्रयोग का विरोध किया।^१ मम्मट, विश्वनाथ आदि आचार्यों ने इसी मत को पुष्ट किया।

आधुनिक काल के चिन्तकों में इस विषय का उल्लेखनीय मनोवैज्ञानिक विवेचन आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने किया। शुक्लजी ने भाव-विवेचन को लगभग वहीं पहुँचा दिया, जहाँ से वह आरंभ हुआ था। उन्होंने भरत की ही भाँति उसे इतना व्यापक बनाया कि उसमें स्थायी के अतिरिक्त संचारी भाव, अनुभाव तथा सात्त्विक भावों का भी अन्तर्भाव हो सका; दूसरी ओर उसमें मानव-मन की अंतस्संज्ञा में प्रवृत्ति या संस्कार-रूप में वर्तमान वासनाओं को भी समाविष्ट किया। उनके विवेचन पर विद्वानों ने मानसशास्त्रज्ञ शैण्ड का प्रभाव स्वीकार किया है।^२ शुक्लजी ने उक्त प्रभाव को ग्रहण करके भाव के तीन अंगों की व्याख्या इस प्रकार प्रस्तुत की :

१. वह अंग जो प्रवृत्ति या संस्कार-रूप में अंतस्संज्ञा में रहता है, अर्थात् वासना।

२. वह अंग जो विषय-विम्ब के रूप में चेतना में रहता है और भाव का प्रकृत स्वरूप है, अर्थात् भाव, आलम्बन आदि की भावना।

३. वह अंग जो आकृति या आचरण में अभिव्यक्त होता है और बाहर देखा जा सकता है, अर्थात् अनुभाव और नाना प्रयत्न।^३

इस प्रकार वे भाव को केवल भावना या मनोविकार-स्वरूप न मानकर 'प्रत्ययबोध, अनुभूति और वेगयुक्त प्रवृत्ति इन तीनों के गूढ़ संश्लेष'^४ के रूप में ग्रहण करते हैं। यहाँ

^१ भावशब्देन तावच्चित्तवृत्तिविशेषा एव विवक्षिताः।

.....ये त्वेते ऋतुमाल्यादयो विभावा बाह्याश्च बाष्पप्रभृतयोऽनुभावा.....ते न भाव-शब्दव्यपदेश्याः। अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३४२

^२ (क) डॉ० रामलाल सिंह : आचार्य शुक्ल के समीक्षा-सिद्धान्त, पृ० ३४६

(ख) डॉ० मनोहर काले : आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० १४

^३ रसमीमांसा, पृ० १६४

^४ वही, पृ० १६८

एक बात का स्पष्टीकरण अभीष्ट है। वेगयुक्त प्रवृत्ति में अनुभाव तथा शारीरिक चेष्टाओं का अन्तर्भाव करने में शुक्लजी केवल उन्हीं शारीरिक अवस्थाओं को भाव के व्यापक क्षत्र में समाविष्ट करते हैं जिनका विमोचन किसी मनोभावना से सीधा संबंध है। मनोभावों में असंबद्ध शारीरिक अवस्थाओं का व भावान्गत नहीं मानते। उन्हीं उदाहरण स्वल्प परंपरा से सचरियों में विहित आलस्य को सचारी भाव मानने में आपत्ति प्रकट की है।^१ आलस्य ही नहीं शारारिक अवस्थाओं के निर्देणक अथ सचारी भावों के संबंध में भी शुक्लजी का यही मत है।^२

वस्तुतः प्रश्न संबद्ध अवस्था भावना का इतना नहीं जितना पूर्वापर-क्रम का है क्योंकि प्रायः सभी शारीरिक अवस्थाएँ मनोभावनाओं से निस्संग नहीं होतीं। वे किसी-न किसी मनाभावना का अनिवाय परिणाम या हेतु होकर प्रकट होती हैं। आलस्य को ही लिया जाए तो वह अनुभूति से संबन्धित या अगृह्य शारारिक चेष्टा नहीं हो सकती। अतः केवल यह ही भाव कि यदि वह शारीरिक धम या अथ प्राकृतिक कारणजय है तो भाव के अन्तर्गत नहीं आएगी और यदि वह किसी मनाभावना की महुचरी या अनुवर्तिनी है तो निश्चय ही भावान्गत सचारी अथवा अनुभाव में परिगणित की जाएगी। प्रत्येक शारीरिक चेष्टा किसी-न किसी संबन्ध से संबद्ध रहती है। अतः निर्णायक प्रश्न असंबद्धता का नहीं पूर्वापर कारण काय क्रम का ही होना चाहिए।

आधुनिक युग के अथ हिन्दी-आलोचकों में डॉ० प्रियामसुन्दर दास बाबू गुनाधराय एव डॉ० नगेन्द्र के भाव विषयक विचार विमर्श उल्लेखनीय हैं।

डॉ० प्रियामसुन्दर दास ने साहित्यालोचन में भाव संबंधी पाश्चात्य एव भारतीय मान्यताओं का पृथक्-पृथक् विवेचन किया है। पश्चिमी मन के अनुसार भाव को मानसिक जीवन का अग्ररूप एव उसमें सर्वव्याप्य रहने का उदाहरण दे उसके स्वरूप को प्रत्येक माध्यम में अवर्णनीय मानते हैं।^३

बाबू गुनाधराय मनोविज्ञान एवं साहित्य के भावों में भिन्नता स्वीकार करते हैं। उनके मतानुसार साहित्य में भाव से अभिप्राय मन के उस विचार का होना है जिसमें सुबुद्धि-ध्यात्मक अनुभव के साथ कुछ क्रियात्मक प्रवृत्ति भी रहती है। मनोवेग के इस व्यापक रूप में हल्के गहरे मन्द और तीव्र सभी प्रकार के भाव शामिल रहते हैं। उनके अनुसार उसकी व्यापकता में भाव का क्रियात्मक पक्ष भी वनमान रहना है। अनुभाव भी तो भाव ही कहलाते हैं।^४ दूसरे शब्दों में सरकूल साहित्यशास्त्र का भाव मनोविज्ञान के दमोशन में अधिक व्यापक शब्द है।

डॉ० नगेन्द्र ने सरकूल आचार्यों एव पश्चिम के मन शास्त्रज्ञों के भाव विवेचन का तुलनात्मक अध्ययन प्रस्तुत किया। उनके मतानुसार बाह्य जगत के संबन्धों में मनुष्य के

^१ रसमीमांसा पृ० २३५

^२ वही पृ० २३०

^३ साहित्यालोचन पृ० २११

^४ सिद्धान्त और अध्ययन पृ० १७५

हृदय में जो विकार उठते हैं, वे ही मिलकर भाव की संज्ञा प्राप्त करते हैं।^१ इस परिभाषा के उपरान्त पश्चिम में प्रचलित भाव शब्द की अर्थ-व्याप्ति पर उन्होंने प्रकाश डाला और अन्त में वे इस निष्कर्ष पर पहुँचे :

“इस प्रकार भाव का विषय अर्थात् आलम्बन, भाव का स्वरूप, भाव की शारीरिक प्रतिक्रिया अर्थात् अनुभाव, भाव के सहचारी विकार (आंशिक रूप से संचारी) आदि सभी भाव-विवेचन में अन्तर्भूत किए गए। भारतीय मनीषियों ने भाव के मानसिक और शारीरिक रूप के पूर्वापरक्रम में शारीरिक रूप को मानसिक का परिणाम माना और पश्चिम के विद्वानों के मध्य यह विवाद का विषय रहा।”^२

भाव-विभाजन

भरत से पंडितराज जगन्नाथ तक मानव-मन की चित्तवृत्तियों या भावों का विभाजन दो वर्गों—स्थायी और संचारी में किया गया। स्थायी और संचारी में भेद स्थिरता एवं अस्थिरता का है। इन भावों का परस्पर भेद-निरूपण आचार्यों ने भिन्न तर्कों के आधार पर किया, जिनका सार इस प्रकार है :

१. ये आठों स्थायी ही रसत्व को प्राप्त होते हैं।

२. अन्य विभावानुभाव व्यभिचारी भाव इन्हीं के आश्रित रहते हैं तथा इनकी सत्ता ‘स्वामी’ या ‘नरेन्द्रवत्’ होती है एवं अन्य भावों की ‘परिजन’ रूप।

३. स्थायी भाव जन्मजात अर्थात् वासना या संस्कार-रूप होते हैं।

४. स्थायी भाव विरोधी या अविरोधी भावों से उच्छिन्न नहीं होते।

५. ये स्थायी भाव ही अन्ततः आस्वाद्य होकर आनन्दरूपता को प्राप्त करते हैं।

मराठी के विद्वानों ने, अभिनवगुप्त के आधार पर, ‘पुरुषार्थोपयोगिता’ तथा ‘उचितविषयनिष्ठा’ का भी स्थायी के गुणों के रूप में उल्लेख किया है।^३ स्पष्ट ही उक्त मान्यता तर्क-पुष्ट नहीं है। जुगुप्सा, भय आदि को पुरुषार्थचतुष्टय का साधक, प्रत्यक्ष संबंध से तो माना ही नहीं जा सकता; इसके अतिरिक्त औचित्य काव्य के प्रत्येक तत्त्व का अपेक्षित या वांछित धर्म है। वह स्थायी की व्यावर्तक विशेषता, अतः लक्षण नहीं हो सकता।

यहाँ स्थायी-संचारी के उपर्युक्त विभाजन में वह व्यावर्तक विशेषता शंकास्पद है, जिसके अनुसार केवल स्थायी को ही रस-दशा-प्राप्ति में समर्थ माना गया है, संचारी को नहीं।

संस्कृत के आचार्यों का उक्त भाव-विभाजन अद्यावधि विद्वानों में मान्य रहा। उसके औचित्य-परीक्षण अथवा पुनर्व्याख्या का प्रश्न आधुनिक युग में तब तक नहीं उठा, जब तक पश्चिम के विकसित मनोविज्ञान से भारतीय मनीषा का संश्लेष नहीं हुआ। आधुनिक विद्वानों में सबसे पहले इस विषय पर उल्लेखनीय पुनर्विचार करने का श्रेय आचार्य शुक्ल को है।

^१ रीतिकाव्य की भूमिका, पृ० ६४

^२ वही, पृ० ६५

^३ डॉ० मनोहर काले : आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० २७-२८

शुक्लजी ने भाव विभाजन स्थायी-संचारी नामक परम्परागत भेदा में न बरके शो प्रवार को भावस्थितियाँ स्वीकार की हैं। अनुभूति व इन दो रूपा को व भाव एव भावकोश कहते हैं और भाव को ही भावकोश के निर्माण का कारण स्वीकार करते हैं। 'भावकोश' शब्द से भाव मण्डल या भावममूह की भ्रान्ति समझ हो सकती है अतः उन्होंने स्पष्ट किया कि भावकोश (सॅटिमेन्ट) का अभिप्राय अंतःकरण से संघटित एक प्रणालीमान है जिसका निर्माण भावा से ही होता है और जिनसे भिन्न भिन्न भावों का संचार हुआ करता है। भाव और भावकोश में उनका मतानुसार अन्तर यही है कि भाव में सत्त्व वेगयुक्त होने हैं और भावकोश में धीर और मयत। भावकोश का विधान भावविधान से उच्चतर है अतः इसका विकास पोषे मानना चाहिए।^१ शुक्लजी स्थायी भावों को भाव के अन्तर्गत मानते हैं और जिसे उन्होंने भावकोश या स्थिरवृत्ति कहा है वह स्थायी भाव के आगे उसी पर आधुन मन स्थिति है। भाव और स्थायी दशा में व मुख्यतः निम्न अन्तर मानते हैं

१ जिस मूल भाव के आधार पर स्थायी दशा विषय की स्थिति होती है वह अपनी स्थायी दशा का संचारी हुकर बार बार आवृत्त होता है। जैसे 'भाव' के प्रतीति काल में उसी की कुछ अंतःदशाएँ।

२ अनुभाव भावस्थिति से ही प्रकट होते हैं उसकी स्थायी दशा में नहीं।

३ भाव दशा में सुखात्मक एव दुःखात्मक संचारी समानधर्मा हाग। परंतु स्थायी दशा में सुखात्मक दुःखात्मक दोनों प्रकार के भाव आ सकते हैं। शुक्लजी ने मस्त्रुत के आचार्यों की इस मायता से असम्भति व्यक्त की है कि स्थायी भाव को विरोधी या अविरोधी कोई भाव संचारी रूप में आकर निरोहित नहीं कर सकती। अपनी असहमति की पूर्ण वे तस तक से करते हैं कि रति को छोड़कर सुखात्मक भावा से निष्पन्न रसों में दुःखात्मक एव दुःखात्मक भावों से निष्पन्न रसों में सुखात्मक संचारिमा का विधान इन आचार्यों ने नहीं किया। इसीलिए उन्हें रति नामक स्थायी भाव को स्थायी दशा के अन्तर्गत स्थान देना पडा।

आचार्य शुक्ल ने एक तीसरी भावस्थिति की भी स्थापना की—'शीलदशा'। स्थायी दशा से इसका व्यावतक धर्म उन्होंने भाव विज्ञेय का प्रकृतिस्थ हो जाना ही माना है।^२ शीलदशा की प्राप्त भाव प्रकृतिस्थ होकर मनुष्य-स्वभाव का अंग बन जाता है एव विभिन्न जालवतों के प्रति प्रकट होता है। उनका अभिप्राय मनुष्य की स्वभावगत स्थायी चारित्रिक वृत्ति से है। इस 'शीलदशा' का निर्वाह शुक्लजी प्रबंधों के अंतर्गत चरित्र निरूपण के रूप में मानकर रसोत्पत्ति में इसे सहायक स्वीकार करते हैं। वस्तुतः यह विभाजन अतिरिक्त है। स्थायी दशा से उक्त दशा का भेद निरूपण व्यर्थ है। दोनों में अंतर केवल स्थायित्व की मात्रा का है; जो भावना या वृत्ति मनुष्य के स्वभाव अथवा चारित्र्य का स्थायी लक्षण या गुण बन जाती है उसे स्थायी भाव या स्थिर वृत्ति के अतिरिक्त और कोई नाम देना अनावश्यक है।

^१ रस सिद्धान्त पृ० २२६-३०

^२ रसमीमांसा पृ० १८३-८७

डॉ० नगेन्द्र ने संस्कृत के भाव-विवेचन को आधुनिक मनोविज्ञान से पूरी तरह संगति न होने पर भी अनुभव के आधार पर युक्तिसंगत माना है ।

स्थायी भाव—संख्या का प्रश्न

भाव-विभाजन से संबद्ध दूसरा प्रश्न भावों की संख्या का है । संस्कृत के काव्यशास्त्र में अनेक बार इस संबंध में शंका व्यक्त की गई, भावों की संख्या घटाई-बढ़ाई भी गई और वह पुनः नी पर आकर स्थिर हो गई ।

भरत ने मूलतः आठ रस एवं आठ स्थायी भाव माने, उनमें भी रति, उत्साह, क्रोध, जुगुप्सा को ही वे प्रधान और मूल मानते हैं और उनसे क्रमशः हास, विस्मय, शोक तथा भय को व्युत्पन्न मानते हैं । वाद में शम की उद्भावना हुई । नवोद्भावनाओं का यह क्रम चलता रहा, और अनेक रस और उनके आधारभूत विविध स्थायी भावों की स्थापना की गई । अन्ततः अभिनवगुप्त द्वारा स्वीकृत नौ स्थायी भावों को ही संस्कृत काव्यशास्त्र में मान्यता प्राप्त हुई । ये स्थायी भाव हैं—रति, हास, शोक, क्रोध, भय, उत्साह, जुगुप्सा, विस्मय और निर्वेद । इनके अतिरिक्त वत्सल भाव और भगवद्विषयक रति ही ऐसे दो भाव हैं, जो कुछ सीमा तक स्थायित्व के अधिकारी बन पाए, शेष या तो इन्हीं में अन्तर्भूत किए गए अथवा संचारी की कोटि में गृहीत हुए ।¹

संचारी भाव

संचारी भावों के विवेचन के संबंध में दो प्रश्न उठते हैं : १. क्या सभी स्थायी-संचारी भावों के मध्य स्थैर्य-अस्थैर्य के आधार पर व्यावर्तन संभव है ? क्या सदैव स्थिरता से विद्यमान रत्यादि स्थायी भाव में उन्मग्न, निमग्न अर्थात् आविर्भूत-तिरोभूत होनेवाले (स्थायी भावरूपी जल में तरंगों की भाँति संचरण करनेवाले) भाव संचारी कहलाते हैं ? २. क्या संचारियों की संख्या तैतीस ही हो सकती है ?

पहले प्रश्न का उत्तर यही होगा कि जिस ऐतिहासिक पृष्ठभूमि में भरत ने भाव-विभाजन उपर्युक्त वर्गों में किया, उस समय नाटक ही साहित्य की प्रमुख विधा थी । अतः अभिनयात्मक दृष्टि ही उनके सम्मुख प्रधान रही, और उन्होंने आठों रसों में सामान्यतः संचरणशील मन और शरीर की सभी अवस्थाओं का अन्तर्भाव कर लिया । आज इस विभाजन को यथावत् स्वीकार करना असंभव नहीं तो कठिन अवश्य है । मानव की मूलभूत वृत्तियाँ जन्मजात तो होती ही हैं, किन्तु परोक्ष रूप से निश्चित सभ्यता एवं संस्कृति की देन भी होती हैं । आदिम युग के मानव में 'शम' जैसी स्थायी वृत्ति वर्तमान रही होगी, कहा नहीं जा सकता । उसकी स्थायी वृत्तियों का परिवेश उसकी आदिम आवश्यकताओं तक ही परिसीमित रहा होगा । निर्वेद की परिकल्पना एक अपेक्षाकृत विकसित समाज की देन ही हो सकती है । इसी प्रकार आचार्य भरत के युग में यह अकल्पनीय था कि सहस्राब्दियों के उपरान्त आणविक युग में जीनेवाले मानव के मन में अनिश्चय, चिन्ता या आशंका स्थायी वृत्ति के रूप में घर कर सकती है । आज का मानव जिस माहौल में जी रहा है, उसमें उपर्युक्त प्रवृत्तियाँ हास्य, क्रोध या जुगुप्सा किसी भी वृत्ति

¹ डॉ० नगेन्द्र : रस-सिद्धान्त, पृ० २२६-३०

क समान स्थिर एव वावनी हैं। अतः यह कहना कि कुछ भाव मूलवृत्तियों पर आधारित रहने के कारण स्थिर व अथ अस्थिर होते हैं उचित नहीं लगता। सभी मानसिक वृत्तियों का सबध हमारी मूल वृत्तियाँ से है। व इन्हीं भावों के विविध छापारूप हैं या क्रमिक मात्रा भेद हैं। इनका स्थायित्व एव संचारित्व इनके विभाव-रूप परिस्थिति एव सदम पर निर्भर रहता है। इन्हें बाँटकर बटवरे बनाना असम्भव है। उदाहरण के लिए ग्लानि शका द्वैत्य चित्ता जडता विषाद व्याधि त्राम उन्माद मरण आदि भालवन परिस्थिति सदम और स्वरूप तद से शोक भय आदि तथाकथित स्थायी भावों की विविध छापारूपें हो है। इनमें से जडता व्याधि उन्माद आदि व सबध में कुछ सीमा तक शका की जा सकती है कि शायद वे जीवन की स्थिर वृत्ति का रूप धारण नहीं कर पाएँ। इसी प्रकार आज यह कस कहा जा सकता है कि इनमें से कौन सी वृत्ति जीवन की गति के साथ स्थायी वृत्ति का रूप धारण कर लेगी। इस सबध में बाबू गुलाबराय न भी शका उठाकर उनका समाधान करने का प्रयास किया है। उनका मत है कि त्रास शका, विषाद और अमय जाति कुछ भावों के स्वतंत्र अस्तित्व के सबध में शका हो सकती है कि उनका अल्पकालिक भय शोक और क्रोध जस स्थायी भावों में हो जाता है किन्तु उन्होंने इसका समाधान इस रूप में किया है कि साम्य होने पर भी शका और त्रास का भय से अमय का क्रोध से और विषाद का शोक से स्पष्ट भन् है। व्याधुनिक विद्वानों ने जब मनोविज्ञान के प्रकाश में रस का अध्ययन किया तो इस विभाजन के औचित्य पर अनेक प्रश्नवाचक चिह्न लगाए गए। सबसे बड़ी शका जा इस सदम में उठाई गई यही थी कि इन तैत्तिस में से अधिकांश संचारी भाव मनोविकार नहीं हैं। डा० राकेश गुप्त उनमें से केवल १४ को मनोविकार रूप मानते हैं। शय में से ४ का मानात्मक अनुभव ५ को शारीरिक संवेदन एव १० को मानसिक अनुभव ही नहीं मानते।^१

बाबू गुलाबराय ने इन शकाओं को स्वयं उठाकर समाधान करने हुए कहा कि स्वप्न निद्रा अपस्मार विषोष आदि की मात्र भौतिक स्थिति नहीं उनके अनुकूल मानसिक स्थिति भी है। यहाँ बात वे घृति मति अवहित्य आदि पानमूलक संचारी भावों के सबध में कहते हैं। उनका मत है कि इनके भाव हान में कोई बाधा नहीं पड़नी, क्योंकि प्रायः सभी भाव पानाश्रित होने हैं।^२

इसी प्रकार की आस्थावादी परंपरानिष्ठ दृष्टि का परिचय देते हुए डा० प्रमत्स्वरूप गुप्त ने शास्त्र विहित समग्र संचारी भावों की स्थिति को चित्तवृत्ति-रूप सिद्ध कर दिया है किन्तु मनोविज्ञान के आधार पर नहीं भारतीय दर्शन का सबल लेकर। उनका यह कहना उचित ही है कि तथाकथित भौतिक स्थितियाँ में भी चित्तवृत्ति रूप भाव की स्थिति अनिवायन विद्यमान रहती है। और इसी प्रकार जिह डा० राकेश गुप्त ज्ञानात्मक अनुभव कहते हैं (घृति मति वितर्क अवहित्य) वे भी चित्तवृत्ति-रूप हैं (भारतीय दर्शन के साम्य पर)।^३

^१ साइकोलाजिकल स्टडीज इन रस पृ० १४५

^२ सिद्धांत और अध्ययन पृ० १३२-३४

^३ रसगाथाएँ का शास्त्रीय अध्ययन पृ० २३६-४०

वस्तुतः मानव की अंतश्चेतना में वर्तमान, बुद्धि और मन, ज्ञान और भाव या चित्तवृत्ति, ज्ञानात्मक अनुभव और भावात्मक अनुभव, के बीच आत्यन्तिक पार्थक्य असंभव है। प्रत्येक भौतिक स्थिति से संपृक्त या समानान्तर एक ज्ञानात्मक एवं चित्तवृत्ति-रूप अनुभव जुड़ा रहता है; ठीक इसी प्रकार ज्ञान और भाव से संबद्ध क्रमशः भावात्मक और ज्ञानात्मक स्थितियाँ होती हैं। किसी अनुभव की विशुद्धता की कल्पना का अभिप्राय केवल उसके पक्ष-विशेष का प्रबल होना ही है; और किसी विशेष अनुभव की अभिधा उसी के आधार पर निश्चित की जाती है। इसका अभिप्राय यह नहीं है कि वह विशुद्ध शारीरिक अनुभव या ज्ञानात्मक अनुभव है। ऐसा तो अपस्मार जैसे स्थूल शारीरिक अनुभव और वृत्ति व वितर्क जैसे ज्ञानात्मक अनुभव के विषय में भी नहीं कहा जा सकता।

संचारियों की संख्या, उनकी इयत्ता एवं स्थायी भावों से उनके व्यावर्तन संबंधी अनेकानेक शंकाओं के बावजूद सुरक्षित रूप से यह निष्कर्ष निकाला जा सकता है कि उनका स्थायित्व या संचारित्व तो काव्य में निर्वाह पर निर्भर है। अतः दोनों के बीच स्थायी व्यावर्तक रेखा खींचना असंभव है। इसलिए संचारी भावों का यह विवेचन न एतादृश रूप में ग्राह्य हो सकता है और न ही इस प्रकार के विभाजन-विवेचन का कोई उपक्रम आत्यन्तिक रूप से संभव एवं सफल हो सकता है।

सात्त्विक भाव

सात्त्विक भावों की गणना भी भरत मुनि ने भाव वर्ग के अन्तर्गत की है। जब वे भावों की संख्या उनचास कहते हैं तो आठ स्थायी और तीस संचारी भावों के साथ आठ सात्त्विक भावों का भी समावेश कर लेते हैं। परन्तु उन्होंने भाव-विवेचन में स्तम्भ, स्वेद, स्वरसाद अथवा स्वरभंग, वेपथु, अश्रु तथा प्रलय नामक षट् भावों को सात्त्विक संज्ञा देकर शेष ४१ स्थायी संचारियों से पृथक् माना है। परवर्ती आचार्यों ने उनके मत का समर्थन और व्याख्या भी की तथा मतभेद भी प्रकट किया। तत्संबंधी चिन्तन का सार इस प्रकार है :

१. समाहित मन से सत्त्व की निष्पत्ति होती है जिसके बिना रोमांच आदि सात्त्विक भाव स्वाभाविक रूप से उत्पन्न नहीं हो सकते।^१ अर्थात् दूसरे शब्दों में सात्त्विक भाव अयत्नज एवं सहज होते हैं।

२. सामान्यतः सभी भाव सत्त्वज, अतः सात्त्विक होते हैं; किन्तु इनके पृथक् विवेचन का कारण यही है कि इनका संबंध सत्त्वमात्र से होता है।^२

३. कुछ आचार्यों के मतानुसार इन सात्त्विकों की स्थिति बाह्य व्यभिचारियों से अभिन्न है।^३

४. अनुभावों के सदृश सात्त्विकों के मूल में भाव का आधार संस्कृत के सभी

१ नाट्यशास्त्र, भाग १, पृ० ३७४-७५

२ शिगभूपाल, रसार्णवमुद्राकर, १।३१०

शारदातनय, भावप्रकाशन, पृ० ३८

शृंगारप्रकाश, जिल्द २, पृ० ३५४-५५, डॉ० राघवन द्वारा पृ० ४३६ पर उद्धृत

३ अभिनवभारती, भाग १, पृ० ३४२

आचार्यों ने स्वीकार किया है। दोनों ही अतस्य भाव की बाह्य अभिव्यक्ति हैं। दोनों की अभिव्यक्ति शारीरिक प्रतिक्रिया के रूप में होती है। काव्य व मूल जन्तु भाव का दोनों मूल रूप में प्रस्तुत करते हैं और इस प्रकार सहृदय की रसानुभूति में सहायक होते हैं।

उपयुक्त म्थापनाओं में स प्रत्येक में वैमत्य का अवकाश है। पहला प्रश्न तो यही है कि क्या सभी सात्त्विक भाव सत्त्वज हैं? भरत मुनि ने सत्त्व को मन प्रभव कहा है तथा इस मत्त्व का व्याख्या व मन की समाहित अवस्था कहकर करते हैं। डा० मनोहर कांत के शब्दों में जब मन भावों से एकाग्र हो जाता है तभी सत्त्व की निष्पत्ति होती है। रोमांच अथ वंद्य आदि उसके स्वभाव (बाह्य चिह्न) हैं जो तदनु रूप मूल भावों से उत्पन्न होते हैं। इस प्रसंग में सत्त्व शब्द का किंचित स्पष्टीकरण उचित होगा। आज सत्त्व शब्द सत् रज तम आदि तीन गुणों के अर्थ में सर्वसाधारण में अनिप्रचलित है जो क्रमशः मृजल भाग एवं विनाश की प्रवृत्तियाँ मानी जाती हैं। सत्त्वे श्रेष्ठ निष्कपट, निर्विकार आदि व व्यावहारिक अर्थ में आज जिस प्रकार सत् शब्द का प्रयोग किया जाता है वह उसका मूल अर्थ नहीं यद्यपि शब्द का यह अर्थ विकसित उसके मूल अर्थ से ही हुआ है। सत्त्व का अर्थ है—सत्ता स्थिति सार प्रकृति तत्त्व, प्राकृतिक घट अतर्जित अवस्था जीवन आत्मा चेतना मन इन्द्रिय आदि।^१ सात्त्विक का शब्दात्त हुआ—वे शरीर घट जिनसे स्थिति एवं सत्ता का भाव हो शरीर के प्राकृतिक तात्त्विक घट, चेतना व इन्द्रिया व सहज घट। सात्त्विक का अर्थ हुआ—किसी भाव विशेष में तरलान तदावृत्त निष्ठ तमयी भाव या समाहित मन के अभिव्यक्त सहज शरीर घट। सत्त्वोदभूत इन भावनाओं का अभिप्राय ऐसे घटों से है जो शरीर चेतना व तात्त्विक अतर्जित प्राकृतिक घट हैं, और इस अर्थ में निश्चय ही वे सत्त्वज हैं। सत्त्व मन प्रभव है किसी भाव विशेष में समाहित तमयीकृत मन इस मत्त्व की अवस्था अर्थात् प्राकृतिक अवस्था को प्राप्त होता है और उस सवदन की अभिव्यक्ति सहज रूप में चेतना व शरीर के अनिवाय घटों के रूप में होती है। यदि आचार्यों का आशय सानुगुणमयी मन स्थिति से होता तो रोमांच एवं स्वरभंग की गणना का क्या औचित्य? क्योंकि रोमांच एवं स्वरभंग तो भय अथवा जुगुप्साजय भी हो सकते हैं और भय तथा जुगुप्सा सत्त्वाद्रकमयी स्थितियाँ कैसे मानी जाएँगी? इस शंका का समाधान यही है कि सात्त्विक न अभिप्राय शरीर के भावजय अनायाम व्यक्त सहज घटों से है। व घट जिनसे चेतना शरीर की सत्ता या स्थिति की धारणा अथवा भाव होता रहे।

दूसरा प्रश्न बाह्य व्यभिचारियों और सात्त्विकों में भेदाभेद से संबद्ध है। मंचारी भावों के सवदन में यह स्पष्ट किया जा चुका है कि व्यभिचारियों के अतर्गत विशुद्ध शारीरिक चट्टाओं या भौतिक स्थितियों की परिगणना अनुचित है। व्यभिचारी का मवध हमारे हृदय से है और उनकी सत्ता भावहृदिणी है। अतः बाग बढ़कर उनके आंतरिक और बाह्य दो भेद करने अयोग्य हैं। दोनों में मूल अन्तर काय-कारण का है। सात्त्विक और अनुभाव भावों के काय और परिणाम हैं एवं व्यभिचारी स्वयं कारण। दोनों में एकरूपता का प्रश्न उठाना ही भ्रामक है।

स समस्या का अन्तिम प्रश्न अनुभाव और सात्त्विक भावों के बीच अन्तर का है।

^१ माण्डूक्य शिक्षान्तरी, भाग २, पृ० ६५२

इस विषय में संस्कृत के आचार्य के मन में भी आरंभ से ही शंका रही है, और अनेक आचार्यों ने अपने-अपने मतानुसार दोनों में भेद-निरूपण किया है :

१. विश्वनाथ सत्त्व का अर्थ आन्तरिक धर्म करते हुए तज्जनित शारीरिक विकारों को सात्त्विक मानते हैं। उनके मतानुसार अनुभावों के लिए आन्तरिक धर्म की अनिवार्यता नहीं है, अन्य अनेक अनुकूल कारणों से उनकी निष्पत्ति होती है।^१

२. भानुदत्त के मतानुसार सात्त्विक भावों में शरीर की मूल संघटना में परिवर्तन हो जाता है, जैसे स्वर बदलना, रोमांच होना, पसीना आना आदि। परन्तु अनुभावों में शारीरिक अवयवों की चेष्टाएँ मात्र होती हैं।^२

३. धनंजय के मत में सत्त्व का अर्थ भावना से समरस मन है, अतः सत्त्व से निर्वृत सात्त्विक अनुभाव कहलाते हैं, सत्त्व-इतर शारीरिक चेष्टाएँ अनुभाव हैं।^३

४. शारदातनय सात्त्विक भाव और अनुभाव में अभेद मानते हैं, उनका मत है कि केवल पूर्व-परंपरा का पालन करने के लिए ही इनका पृथक्-पृथक् विवेचन किया जाता है।^४

५. भोज सत्त्व का अर्थ रजोगुण और तमोगुण से रहित मन स्वीकार करते हैं।^५

उपर्युक्त मान्यताओं में भोज का मत सर्वथा अग्राह्य है। पहले स्पष्ट कर दिया गया है कि सात्त्विक भावों के संदर्भ में सत्त्व का अर्थ रज-तम-त्रिहीन मन की सतोगुणमयी स्थिति नहीं है। शेष के आधार पर अनुभावों और सात्त्विक का मूल अन्तर इस प्रकार है :

सात्त्विक भाव सत्त्व रूपी उस आन्तरिक धर्म की अयत्नज अभिव्यक्ति है, जिसके कारण शरीर की मूल संघटना में अन्तर आ जाता है एवं जिनका उद्भव भावना से समरस मन से होता है। इसके विपरीत अनुभाव किसी भाव विशेष की अभिव्यंजक वे शारीरिक चेष्टाएँ हैं, जो शरीर के आन्तरिक धर्म के रूप में घटित न होकर सायास चेष्टाओं के रूप में घटित होती हैं। अतः इनमें मूल अन्तर सहज और यत्नज अवगता और सवशता का है। उदाहरण के लिए कटाक्ष अनुभाव है, अश्रु अथवा रोमांच सात्त्विक। पहला शरीर का सहज आन्तरिक धर्म नहीं, जिसकी अभिव्यक्ति रति भाव की अनुभूति के परिणामस्वरूप सचेष्ट रूप में की जाती है, और रोमांच अथवा अश्रु शरीर के सहज धर्म हैं, जो अनायास शोक-विगलित मन, अथवा भय या प्रेम की अनुभूति से उद्भूत होते हैं। कटाक्ष यत्नसाध्य, सचेष्ट क्रिया है, अश्रु व रोमांच सहज आन्तरिक धर्म, जिनसे शरीर की मूल संघटना परिवर्तित हो जाती है।

सात्त्विक और अनुभाव के इस सूक्ष्म अन्तर को आचार्य शुक्ल और पं० विश्वनाथ प्रसाद मिश्र ने स्पष्ट किया है। शुक्लजी ने सात्त्विक और अनुभाव के लिए क्रमशः 'अयत्नज' और 'यत्नसाध्य' शब्दों की अपेक्षा 'ऐच्छिक' (वाँलंटरी) और 'अनैच्छिक

१ साहित्यदर्पण, ३।१३४

२ रसतरंगिणी, पृ० १४

३ दशरूपक, ४।४

४ भावप्रकाशन, पृ० ३८

५ सरस्वतीकण्ठाभरण, परिच्छेद २०

(इन्वॉलटरी) का प्रयोग उचित मानकर किया है।^१ वे परंपरागत आठ सात्त्विकों में से 'प्रलय' को अनुभाव मानने के पक्ष में हैं और कायिक अनुभावों के अतिरिक्त जेप को सात्त्विक मानने के पक्ष में। शुकलजी द्वारा प्रयुक्त ऐच्छिक और अनेच्छिक शब्द सवधा उचित नहीं। ऐच्छिक और अनेच्छिक शब्दों में भोक्ता की ओर से जो सहयोग या अमहयोग ध्वनित होता है, अनुभावा और सात्त्विकों में अन्तर उसका नहीं, सवशता और अवशता का अधिक है। प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र ने इस बात की ओर भी अधिक स्पष्ट शब्दा में प्रस्तुत करते हुए कहा "सात्त्विक अनुभाव वे हैं, जिन पर धारणकर्ता का कोई अधिकार नहीं होता। भावों के उदित होने से ये स्वतः उद्भूत हो जाते हैं।"^२

उनकी दूसरी मायना भी उचित ही है। वे समग्र अनुभाव जो अयनज हैं, जिन पर धारणकर्ता का कोई अधिकार नहीं होता, सात्त्विकों के अन्तर्गत आएँगे, एव वे कायिक अनुभाव जो पलसाध्य होने हैं, अनुभावों के अन्तर्गत। डॉ० मनोहर काले की स्थापना सात्त्विक भाव के स्वरूप विश्लेषण में इन्हें 'भाव' की अपेक्षा 'शारीरिक विकार' स्वरूप प्रतियादित करना अधिक महत्त्व प्रतीत होता है,^३ अर्थात् प्रतीत होती है। ऐसा करने से समझा मुलजती नहीं। सात्त्विक भावों की व्याख्या ता कुछ दूर तक ही जानी है, किन्तु अनुभावों से उनका व्यावर्तन नहीं होता। अनुभाव भी तो शारीरिक विकार ही है। अन्तर दानों में मद्यलज एव अयलज होने का है। पहले ऐसे विकार हैं जो स्वतः अनायास उद्भूत होते हैं, दूसरे सायास। भाव की अतः प्रेरणा दोनों के लिए अनिवार्य है। कदाचित् सात्त्विक की सहज भावमयता अनुभावों की अपेक्षा और भी पुष्ट है। मराठी के विद्वान डॉ० वाटवे ने इस अन्तर को भाव की उत्कटता के आधार पर स्पष्ट किया है। सात्त्विकों की वे अत्यन्त उत्कटतायन्त्या को प्राप्त भावनाओं का अभिव्यजक मानते हैं, और दूसरी ओर जब ये भावनाएँ अधिक उत्कट न हों, तब इनके कारण जो शारीरिक चेष्टाएँ होती हैं, उन्हें अनुभाव स्वीकार करते हैं। उनकी यह मान्यता निश्चय ही मनोवैज्ञानिक है।^४

निष्कर्ष रूप में विभाजन आचार्य शुकल का एव लक्षण प० विश्वनाथप्रसाद मिश्र का ही मान्य होना चाहिए। अर्थात् भावों की वे समग्र द्वाहाभिव्यक्तियाँ, जिन पर धारणकर्ता का अधिकार होता है, अनुभाव, एव जो सहज आन्तरिक धर्मों के रूप में व्यक्त होती हैं, सात्त्विक कहलाएँगी। इस प्रकार ये सात्त्विक अनुभावों के कायिक, आहार्य आदि भेदों से भिन्न एव मानसिक एव सात्त्विक भेदों से अभिन्न हैं। जहाँ तक सात्त्विकों की मर्यादा का प्रश्न है भरत मुनि ने स्तम्भ, स्वेद, रोमाच, स्वरसाद, वेपथु, वैकर्ष्य, अश्रु, प्रलय, इन आठ सात्त्विक भावों का निरूपण किया। बाद में विद्वानों ने इस सूची को बढ़ाने का प्रयास किया, किन्तु तक-वितर्क के उपरान्त बात पुनः वहीं पहुँच गई।^५ जैसा रस-सामग्री के अन्य तत्त्वों

१ रसमीमांसा, पृ० ४०७

२ वाङ्मयविमर्श, पृ० १४४

३ आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० ८७

४ वही, पृ० ८८

५ आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, पृ० ८७

के संबंध में पहले भी निवेदन किया गया है, संख्या नियत करना ही अपने-आप में दुष्प्रयास है।

पाश्चात्य कला-चिन्तन में संवेग और अनुभूति

काव्य में भाव या अनुभूति के महत्त्व पर किसी-न-किसी रूप में पाश्चात्य चिन्तन-परंपरा में भी बल दिया गया है। सिद्धान्त-रूप में 'भाव' या 'अनुभूति' को काव्य और कलाओं के आधारभूत तत्त्व के रूप में प्रतिष्ठित करने का सचेष्ट प्रयास रोमाण्टिक वर्ग के कवि-आलोचकों द्वारा ही मुख्य रूप से हुआ। यों तो काव्य और कला-विषयक चिन्तन में भाव या अनुभूति-तत्त्व की चर्चा आरंभ से ही मिलती है; प्लेटो, अरस्तू आदि ग्रीक आचार्यों ने त्रासदी के विवेचन में कथना और त्रास आदि संवेगों के उत्तेजन की बात कही है, परन्तु अभिव्यक्ति के स्तर पर काव्य के आधारभूत तत्त्व के रूप में संवेग को प्रतिष्ठित करने का श्रेय रोमाण्टिक चिन्तकों को ही है। इनका कारण रोमानी दृष्टिकोण रहा जिसमें वस्तु की अपेक्षा आन्तरिक अनुभूति, अर्थात् आत्म-तत्त्व को सर्वाधिक महत्त्व दिया जाता है। पूर्ववर्ती आचार्यों का दृष्टिकोण अधिक वस्तुनिष्ठ था। इसीलिए अरस्तू ने विविध विधाओं में महाकाव्य और त्रासदी को और उनके रचनात्मक तत्त्वों में कथानक को सर्वाधिक महत्त्व दिया। इसके विपरीत रोमानी वर्ग के कवि वर्डस्वर्थ ने अपनी अति विख्यात काव्य-परिभाषा में कविता को 'एकान्त में पुनःस्मृत संवेगों का स्रवतःस्फूर्त उच्छलन' कहा। इसीलिए रोमाण्टिक धारा के कवि प्रगीत-काव्य को कवि की भावनाओं का बाह्य होने के कारण सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण विधा के रूप में स्वीकार और प्रयोग करते रहे। वस्तुतः रोमाण्टिक वर्ग के कवियों और आलोचकों के द्वारा ही पहली बार काव्य में अनुभूति या संवेग के महत्त्व को प्रतिष्ठित किया गया। जैसा कि प्रसिद्ध विचारक एम० एच० अब्राम्स ने स्पष्ट किया है: "वर्डस्वर्थ की काव्य-परिभाषा से ऐसा प्रतीत होता है, मानो कविता की सामग्री कवि के अन्तः से उद्भूत होती हो, और अपने अभिव्यक्त रूप में उसके संयोजक—मूर्त तत्त्व एवं कार्य-व्यापार न होकर कवि की भावनाओं का तरल प्रवाह हो।"^१

स्वच्छन्दतावाद के इस युग में एक स्वर से कवियों और आलोचकों ने काव्य में अनुभूति-तत्त्व का महत्त्व-निरूपण किया। जॉन स्टुअर्ट मिल^२ ने कविता को 'अनुभूतियों का प्रकथन' कहा है। मिल ने शब्द-भेद से अनेक रूपों में काव्य में अनुभूति-तत्त्व की प्रतिष्ठा की। काव्य उनके अनुसार मात्र 'अभिव्यक्ति' या 'प्रकथन' ही नहीं, बल्कि 'मानवीय संवेदनों की स्थिति या स्थितियों की प्रदर्शनी' है। इतना ही नहीं, कविता में 'विचारों और शब्दों में संवेग अन्तःस्फूर्त रूप में मूर्तिमान रहते हैं।'^३ सर वाल्टर स्कॉट चित्रकार, वक्ता और कवि सब का एक ही लक्ष्य मानते थे: "पाठक, श्रोता और दर्शक में उसी भाव को उत्तेजित करना जो उसके अपने हृदय में वर्तमान था।"^४ और वायरन

^१ The materials of a poem come from within, and they consist expressly neither of objects nor actions, but of the fluid feelings of the poet himself. *The Mirror and the Lamp*, p. 47.

^२ 'ह्लाट इज पोएट्री?' अर्ली एसेज, पृ० २०८

^३ वही, पृ० २०८, २०३ और २२३

^४ 'एसे ऑन द ड्रामा', द प्रोजेक्ट वर्क्स, पृ० ६, ३१०

को शिकायत थी कि वे कभी लोगों को यत्न समझाने में सफल नहीं हो पाते कि कविता उत्सर्जन आवेगों की अभिव्यक्ति है।^१ बायरन ने तो और आगे बढ़कर कविता को 'सवेग क म्या' पर आवेग कहा और उसकी उद्दामता पर बल दिया।^२ उन्होंने काव्य को ज्वालामुखी की उपमा में और काव्य सृजन को प्रजनन की समानता देकर मममाया जिसमें क्रिया की स्वतन्त्र प्रकृति और आवेग दोनों गुणा की व्यञ्जना निहित थी।

हैज़लिट्ट ने इसी सिद्धान्त को अपेक्षाकृत मयन और निरावेश शब्दावली में व्यक्त करत हुए कहा कि बिम्ब और शब्दा का अनुभूति के साथ आदश मयाग ही तत्काल वैचारिक सन्तोष प्रदान करता है।^३ अपवादों कुछ स्वर ऐसे भी थे जो काव्य में व्यापक रूप से भाव के साथ बौद्धिक उद्देश्यों विचारों अवधारणाओं की अभिव्यक्ति को स्वीकार करते थे।^४ किन्तु यह प्रवृत्ति रोमाण्टिक युग में बहुत विरल रही।

अनुभूति को काव्य का प्राण तत्त्व मानने की प्रवृत्ति का विस्तार रोमाण्टिक धारा के जमाने विचारकों तक हुआ। विख्यात कवि जोवालिम ने कहा कि कविता आत्मा की अन्तर्जगत् की उसकी संपूर्णता में अभिव्यक्ति है।^५

क्रमशः चित्रकला और काव्य की अपेक्षा रोमाण्टिक युग में संगीत और काव्य का मह-अध्ययन करने की ओर बढ़ती हुई प्रवृत्ति के मूल में भी अनुभूति तत्त्व की प्रमुखता की स्वीकृति ही थी।

नव्य शास्त्रवाद के उन्मत्त के साथ रोमाण्टिक क्रिया की अतिशय भावुकता का विरोध हुआ परन्तु ये आलोचक भी शब्दांतर में काव्य में भावुकता का विरोध ही कर सकें भावमयना का नहीं। टी० एस० इलियट ने एक ओर तो कविता को भाव से पलायन कहा और दूसरी ओर आन्जेक्टिव कोरिरेटिव के सिद्धान्त की स्थापना करत हुए पुनः प्रच्छन्न रूप में भाव को काव्य का आधारभूत तत्त्व स्वीकार कर लिया। उनका विरोध कदाचित् असूत भावोच्छ्वासपूर्ण एवं व्यक्तिगत आत्मामिव्यक्तियों से था भाव मात्र की अभिव्यक्ति से नहीं। उन्होंने बल इस बात पर दिया कि कवि अपने भाव बोध का निश्चित वस्तुवा स्थितिवा या घटना शृंखला का माध्यम से व्यक्त करता है जो उस सवेग विशय के लिए फामूला रूप हो जाती हैं।^६ इस रूप में इन बाह्य तत्त्वों के उपस्थित होते ही सवेग तत्काल उद्बुद्ध हो जाता है।^७ अभिप्राय यह कि अपने विवेचन में आपातत वस्तुनिष्ठ दृष्टि और शास्त्रीय प्रतिबद्धता का आभास देने हुए भी इलियट ने यह स्वीकार कर लिया

^१ वक्स आफ लॉड बायरन लेटर्स एण्ड जनरल्स पृ० ५ ३१८

^२ Thus to the extreme verge the passions broight Dash into poetry which is but pass on
Don Juan IV CVI

^३ आन थोएट्टी इन जनरल्स, कम्प्लोट धक्स, पृ० ५ ७

^४ कोलरिज मिस्लेनिअस क्रिटिसिज्म स० टी० एस० रेडर, पृ० २०७

^५ Romantische Welt De Fragmente ed Otto Mann p 313

^६ finding a set of objects a situation a chain of events which shall be the formula of that particular emotion Selected Essays p 124

^७ Such that when the external facts are given the emotion is immediately evoked Ibid

कि कलाकार का मुख्य दायित्व कलाकृति के माध्यम से संवेगों की अभिव्यक्ति ही होता है। कविता प्रायः अनेक संवेगों की जटिल अभिव्यक्ति होती है और उसके दौरान संवेग या संवेगों की सिद्धि जिन मूर्त उपादानों या स्थितियों के द्वारा की जाती है, इलियट ने उन्ही को 'अॉब्जेक्टिव कोरिलेटिव' कहा है।

इलियट के समसामयिक 'विस्वात आलोचक आइ० ए० रिचर्ड्स ने भी काव्य-भाषा को सवेगगर्भित माना है और इस प्रकार उन्होंने परोक्ष रूप से काव्य की सवेगमयता का प्रतिपादन किया है। निष्कर्ष-रूप में यह निस्सकोच कहा जा सकता है कि रोमाण्टिक और इम धारा के विरोधी दोनों वर्गों के विद्वानों ने प्रत्यक्ष या परोक्ष रूप से काव्य में अनुभूति-तत्त्व की महत्ता स्वीकार करते हुए उस पर बल दिया है।

पश्चिम के काव्यशास्त्र तथा सौन्दर्यशास्त्र में भाव या अनुभूति तत्त्व के वाचक एकाधिक शब्दों का प्रयोग किया जाता है। इन शब्दों में प्रमुख है—'इमोशन' (संवेग), 'फीलिंग' (अनुभूति), 'सेन्टिमेन्ट' (भाव), 'पैशन' (आवेग) तथा 'मूड' (मनःस्थिति)। इनमें से भी काव्य और कलाओं के संदर्भ में 'इमोशन' का प्रयोग सर्वाधिक किया गया है।

काव्य में 'इमोशन' का रूप क्या है, इस संबंध में पाश्चात्य चिन्तन में कोई पूर्णतः निश्चित धारणा नहीं है, तथा इस शब्द का प्रयोग अत्यंत व्यापक रूप में विविध अर्थों में भाव या अनुभूति-मात्र के लिए किया जाता है। यहाँ तक कि यह शब्द वैचारिक अभिव्यक्तियों एवं ऐन्द्रिय अनुभवों के अतिरिक्त मानव के आन्तरिक जगत के किसी भी पक्ष या अनुभव का वाचक हो सकता है। क्रमशः 'इमोशन' का प्रयोग काव्य एवं कलाओं के संदर्भ में 'फीलिंग' के व्यापक अर्थ में होने लगा है। सामान्यतः 'इमोशन' विशेष अनुभवों या वस्तुओं के प्रति हमारी 'अनुभूति' या 'मनोवृत्ति' मात्र का पर्याय है। 'फीलिंग' की अपेक्षा 'इमोशन' एक परिसीमित अवधारणा है। फिर भी प्रायः विद्वानों ने जहाँ इन दोनों शब्दों में प्रयोग-भेद किया भी है, वहाँ वे इस अन्तर को तर्क-युक्ति द्वारा समझा नहीं सके। 'फीलिंग' के कम-से-कम तीन प्रचलित अर्थ हैं। पहले अर्थ में यह शब्द उस 'ऐन्द्रिय' संवेदन का वाचक है जो ठण्डा-गरम, आर्द्र-शुष्क आदि अनुभवगम्य रूपों में हमारे मस्तिष्क में आता है। 'फीलिंग' का दूसरा अर्थ वह है जिसे मनोवैज्ञानिकों ने प्रायः 'प्रभाव' कहा है। अर्थात् किन्हीं वस्तुओं या घटनाओं से मन पर पड़नेवाले प्रभाव का अनुभव। 'फीलिंग' का तीसरा प्रयोग अनुभूतियों या संवेगों के अर्थ में होता है। वस्तुतः मनोवैज्ञानिकों और दार्शनिकों में अनुभूति या संवेग के वास्तविक स्वरूप के विषय में व्यापक मतभेद है। यह मतभेद 'संवेग' के स्वरूप की नियत व्याख्या संबंधी भी है और शारीरिक अवस्थाओं से संवेगों के संबंध के विषय में भी है। पाश्चात्य मनीषियों को एक ओर 'फीलिंग' और 'इमोशन' के बीच यथातथ्य व्यावर्तन करने में सफलता नहीं मिली और दूसरी ओर उनकी निश्चित स्वरूप-व्याख्या में भी वे सफल नहीं हो सके। इसी उलझन से खिन्न होकर आइ० ए० रिचर्ड्स जैसे मनोवैज्ञानिक आलोचक ने यहाँ तक कहा कि : "मनोविज्ञान के क्षेत्र में 'अनुभूति' शब्द जिस प्रकार अपना अर्थ परिवर्तित करता रहता है, वह भ्रम के स्रोत के रूप में कुख्यात है। इसलिए सुविधाजनक यही है कि इस शब्द को प्रीतिकर-अप्रीतिकर प्रतिक्रियाओं तक ही सीमित रखा जाए और संवेग के पर्याय के रूप में इसका प्रयोग न

किया जाए, क्योंकि संवेग वहीं अधिक मरसता से आवयधिक संवेदनों के आधार पर निर्मित के रूप में ग्रहण किए जा सकते हैं।^१

रिचर्ड्स के अनुसार सामान्य व्यवहार में 'संवेग' उन मानसिक प्रियाओं का वाचक है, जो असामान्य उत्तजना के क्षणों में घटित होती हैं। रिचर्ड्स में प्रत्येक संवेगान्तर अनुभव की दो मुख्य विशेषताएँ माननी हैं।^२ इनमें से एक हमारी ग्रहणीय या संवेदनशील प्रयातों के फलस्वरूप होनेवाली शरीर व विभिन्न अंगों की मिश्र प्रतिक्रिया है। दूसरी एक निश्चित प्रकार की क्रियात्मक प्रवृत्ति है। किन्हीं वस्तुओं या स्थितियों के प्रति हमारी सहजान अन्न शारीरिक संवेदनाएँ क्रमशः हमारी चेतना में आ जाती हैं और इन्हीं संवेदनाओं से किसी संवेग की विशेष चेतना के मुख्य भाग का निर्माण होता है।

इतिवृत्त में अपना वाक्य-सिद्धान्त 'फीलिंग', 'इमोजन' और 'सेंसिविजिटी' के शिखर पर आधारित करत हुए, उन तीनों सजाओं के बीच का भेद-निरूपण किया है, यह प्रो० आर० पी० इन्कमर के अनुसार इस प्रकार है।^३

इस शिखर की आधारभूत सजा अनुभूति (फीलिंग) है। यह मूल, ऐंद्रिय, अनुभव, अनुभवनिष्ठ और विशेष ज्ञानी है। अनुभूतियों का ही व्यवस्थित रूप संवेग है। जब अनुभूतियाँ व्यवस्थित, सामान्यीकृत, मारभूत एवं स्वयं-हाती हैं तो उन्हें संवेग कहते हैं। उदाहरण के लिए व्यक्ति की अनुभूति पर आधारित किया जा सकता है, संवेग पर नहीं, किन्तु अनुभूति पर आधारित करके उसके शोध को जापन किया जा सकता है। इस प्रकार अनुभूति और संवेग में काय-कारण संबंध है।

संवेदन (सेंसिविजिटी) अनुभूतियों का सचित कोष है जिसके आधार पर प्रत्येक स्थिति में सही प्रतिक्रियाएँ व्यक्त होती हैं।

इसी प्रश्न में जुटा हुआ दूसरा प्रश्न कलागत संवेग तथा अनुभूति के अर्थ रूपों के बीच व्यावृत्त का है। एच० आर० मैककेसम ने कलागत संवेगों का स्वरूप स्पष्ट करते हुए कहा है कि जो अस्पष्ट अनुभूतियाँ सामान्यतः ठेठ संवेग समझी जाती हैं उन्हें आवेग या भावोद्बलन (इमोजन) की सजा देना समझ है, इसके विपरीत 'संवेग' सजा को निश्चित रूप में विवक्षित अनुभूतियों तक ही सीमित रखना चाहिए। इस प्रकार कलाकार जिसे अभिव्यक्ति करना है, वही संवेग है और कलात्मक अभिव्यक्ति में जो न आ सके, उसे संवेग कहना ठीक नहीं है। रूपाकार की सघटना के माध्यम से ही 'आवेग' 'संवेग' का रूप ग्रहण करता है।^४

जहाँ एक ओर विद्वानों में 'अनुभूति' (फीलिंग) और संवेग (इमोजन) में भेद करने, संवेग की निरूपण में ग्रहण करने की प्रवृत्ति दिखाई पड़ती है, वहाँ भूजन लैंगर ने कला के मदर्भ में संवेग शब्द का ही परिचय कर उसके अर्थ पर अनुभूति शब्द

१ प्रितिपल्ल, पृ० ६८

२ वही, पृ० १०१-१०२

३ ड सायन एण्ड व हलीकूम, पृ० १७२-७३

४ 'कॉन्टेम्प्लरी एस्थेटिक थ्योरी', इमिजेशन एण्ड डिजाइन, १९४३

को स्वीकार करते हुए 'अनुभूति' को व्यापक अर्थ प्रदान किया है। उनके अनुसार : "समस्त अनुभूत वस्तु अनुभूति है जिसके अन्तर्गत ऐन्द्रिय संवेदन, दुःख और सुख, उत्तेजना और विश्रान्ति, चरम जटिल संवेग, बौद्धिक तनाव अथवा चेतन मानव-जीवन के स्थायी अनुभूति-स्वर—सभी वस्तुएँ आ जाती है।"^१

ज्यां पाल सार्त्र ने संवेग की प्रचलित व्याख्याओं से सर्वथा भिन्न एक नवीन व्याख्या प्रस्तुत की है। वे केवल 'संवेग' के अपने स्वरूप की व्याख्या करने के स्थान पर उसके कारण एवं प्रक्रिया पर भी विचार करते हैं। 'संवेग' की प्रकृति का स्पष्टीकरण करते हुए सार्त्र ने कहा कि : "संवेग प्रथमतः चेतना है, संसार-विषयक चेतना।"^२ जब कोई व्यक्ति भयभीत होता है तो भय का यह विषय आत्मेतर होता है। 'संवेग' की इस वस्तुनिष्ठता पर बल देते हुए सार्त्र ने उसकी मनोवैज्ञानिक व्याख्या का विरोध किया है।^३ उनका कहना है कि सभी मनोवैज्ञानिकों ने यह स्वीकार किया है कि यद्यपि 'संवेग' इन्द्रिय-बोध के द्वारा सक्रिय होते हैं तथापि एक बार सक्रिय होकर ये 'संवेग' विषय से पराङ्मुख होकर आत्मलीन हो जाते हैं; जबकि स्थिति इसके विपरीत है। 'संवेग' निरन्तर अपने विषय की ओर लौटता है, और वही उसका पोषण होता है। इस प्रकार सार्त्र ने 'संवेग' की विषयनिर्भरता पर बहुत अधिक बल दिया। उनके शब्दों में : "संवेग संसार को ग्रहण करने की विशिष्ट पद्धति है।"^४ उसे वे 'ट्रान्सफ़ॉर्मेशन ऑफ़ द वर्ल्ड' कहते हैं।

संवेग आस्थानिष्ठ तत्त्व है और इस दृष्टि से वह अपने अस्तित्व के लिए आस्था पर पूर्णतः निर्भर होता है। किसी वस्तु में जब तक पूरी आस्था नहीं होती, तब तक हम उसके गुणों को वास्तविक नहीं समझते; और जब तक गुणों की वास्तविकता की प्रतीति न हो, तब तक उसके प्रति सच्चे अर्थों में संवेग उत्पन्न नहीं होता।^५ सार्त्र संवेग की उत्पत्ति को स्वतःस्फूर्त मानते हैं और उसके अन्तर्गत दो तत्त्वों का समावेश करते हैं : एक का संबंध शरीर-धर्म से है और दूसरे का चैतन्य के प्रत्यक्ष अनुभव से है; और इन दोनों तत्त्वों को अनुभव की प्रत्यक्षता ही परस्पर संयुक्त करती है। साथ ही सार्त्र ने यह भी स्वीकार किया है कि संवेग में अपना नैरन्तर्य स्थापित किए रखने की प्रवृत्ति होती है। यही नहीं, बल्कि उन्होंने 'स्वप्न-जगत' के समान 'संवेग-जगत' के अस्तित्व की चर्चा की है, जिसका तात्पर्य यह है कि संवेग कोई एक मानसिक इकाई नहीं, बल्कि उसका एक अपना 'संसार' होता है।

निष्कर्ष-रूप में संवेग-विषयक पाश्चात्य चिन्तन निम्नलिखित है :

१. संवेग काव्य का आधारभूत तत्त्व है। रोमाण्टिक विचारकों ने प्रत्यक्ष रूप से और रोमाण्टिक विचारधारा के विरोधी विद्वानों ने परोक्ष रूप से यह स्वीकार किया है कि कविता में किसी-न-किसी रूप में संवेगों की अभिव्यक्ति ही प्रधान होती है।

^१ प्रॉब्लम्स ऑफ़ आर्ट, पृ० १५

^{२,३} द इमोशन्स, आउटलाइन ऑफ़ ए थ्योरी, पृ० ५१

^४ वही, पृ० ५८

^५ वही, पृ० ७३-७५

२ वाक्य में सवेग का स्वरूप क्या है इस प्रश्न का अन्तिम रूप में समाधान सहज सम्भव नहीं है। इमोशन की यथान्ध व्याख्या करने तथा उसे अनुभूति के अर्थ रूपों से अलगाने का प्रयास में सवेग की विविध विरापताओं की ओर ता मनेत किया गया किन्तु इस विषय में आत्मनिर्णय रूप से निष्पन्न संभव नहीं जा सका।

३ सवेग' अनुभूतिपरक होना है इस संबंध में प्रायः मतभेद नहीं है। परन्तु क्या अनुभूति या व्यापक अर्थ में पीलिंग में भिन्न और विशिष्ट है ऐसा भी अधिकांश विद्वानों ने माना है। सवेग पीलिंग का विज्ञाप रूप या अवस्था है ऐसा बहुमत में मान्य है।

४ इमोशन पीलिंग एन्टिपूड सप्टिमण्ट मूड वंशत आदि विविध भावों का प्रयोग वाक्य में अनुभूति-तत्त्व के वाचक के रूप में किया गया है और इन शब्दों के विविध अर्थों में किए जानेवाले शिथिल प्रयासों से पत्नी उत्पन्न अनिश्चय और अगम्यता की ओर भी प्रायः विद्वानों का ध्यान गया है।

५ इमोशन की जिन विरापताओं का निर्देश विद्वानों ने किया है विरापकर के गुण जो उस अनुभूति के अर्थ रूपों से अलगत हैं इस प्रकार हैं

(क) सवेग उन मानसिक क्रियाओं का वाचक है जो असाधारण उत्तजना के क्षणों में घटित होती हैं। ये सवेगात्मक अनुभव सिद्ध प्रतिश्रियाओं के रूप में घटित होते हैं। वे शरीर की उन आशिक प्रतिश्रियाओं के वाचक हैं जो महत्प्रान रूप में क्रमण हमारी चेतना में आ जाती हैं।

(रिचर्ड्स)

(ख) अनुभूति सवेग का मूल है। अनुभूतियाँ जब व्यवस्थित सामायीकृत सारभूत एवं रूपबद्ध होती हैं तो उन्हें सवेग कहते हैं। अनुभूति और सवेग में वाय-कारण संबंध है।

(इयिण्ट)

(ग) सवेग निश्चित रूप में विवर्धित अनुभूति का पर्याय है। वह केवल कठोर अभिव्यजना तक परिमोमित है। उसने बाह्य या इतर क्षेत्र में ध्यजित अनुभूति आवेग है। पही आवेग रूपाकार की सधटना के माध्यम में सवेग का रूप ग्रहण करता है।

(मककेसम)

(घ) सवेग' अनुभूति का विशिष्ट भेद है। अनुभूति (पीलिंग) व्यापक अवधारणा है जो अनुभव के सभी रूपों की वाचक है।

(सूडन सगर)

(ङ) सवेग चेतना है—निरन्तर विषयो-मुख चेतना। विषय निभरता उमका अनिवाय गुण है। यह ससाग को ग्रहण करने की विशिष्ट पद्धति है। अतः उमकी उत्पत्ति या उद्बोधन के लिए वस्तु के गुणों में आस्था आवश्यक है।

(सात्र)

(च) सवेग के दो मुख्य तत्व हैं—एक का सबध शरीरधम में है और दूसरे का चतस्य की प्रयक्ष अनुभूति से। इन भावों के अनुभव की प्रत्यक्षता परस्पर समुक्त करती है।

(सात्र)

(छ) सवेग मानसिक इकाई के रूप में नहीं निजी ससार के रूप में होता है। यह सरल एकाकी अनुभव नहीं जटिल विविध्यपूर्ण मिश्र अनुभव होता है।

(सात्र)

भाव और संवेग : तुलना

प्राच्य और पाश्चात्य दोनों चिन्तन-परंपराओं में भाव एवं संवेग को काव्य का मूल तत्त्व माना गया है। एक ओर अभिनवगुप्त ने 'स्थाय्येव रसः' कहकर रसाभिव्यक्ति के आधार-तत्त्व के रूप में 'भाव' की प्रतिष्ठा की तो दूसरी ओर पश्चिम में भी काव्य-मात्र को विविध रूपात्मक शब्दावली के अन्तर से संवेगों की अभिव्यक्ति स्वीकार किया गया है।

भाव अनुभूति-रूप है, जिसका संबंध व्यक्ति की अन्तस्संज्ञा से है, यह भी पूर्व और पश्चिम के विद्वानों ने समान रूप से स्वीकार किया है। जहाँ अभिनवगुप्त, भोज आदि ने उसे चित्तवृत्ति-रूप कहा है, वहाँ पश्चिमी विद्वानों ने भी संवेग को अनुभूति का ही विशिष्ट भेद स्वीकार किया है। इस विषय में दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में कोई यथातथ्य, पूर्णतः निश्चित व्याख्या नहीं मिलती कि इस अनुभूति का रूप क्या है। किन्तु इतना निश्चित है कि रस-सिद्धान्त में प्रतिपादित 'भाव' का स्वरूप रोमाण्टिक कवियों की भाव-विषयक उस अवधारणा से भिन्न है, जिसके अनुसार उसे सर्वथा सहजात अन्तःस्फूर्त उच्छलन माना गया है। भारतीय आचार्यों ने भाव का आधार संस्कार या सवासन चित्त को तो माना है और इस अर्थ में भाव सहजात है; परन्तु संस्कार या वासना वह मूल है, जिसके आधार पर काव्य में भाव भावित या व्याप्त रहता है। काव्यकृति की दृष्टि से उसमें वासित, भावित या व्याप्त यह भाव—मात्र उद्वेलन या उच्छलन नहीं है। वह विवेकयुक्त, स्थिर और स्पष्ट मनःस्थिति है, जो विभावादि में भाव-रूप में व्याप्त या वासित रहती है, भावज्वार या भावावेश नहीं है। इस अर्थ में भाव-विषयक भारतीय अवधारणा पश्चिम के आधुनिक नव्य-बलासिकी विचारकों की तद्विषयक अवधारणा से अधिक मेल खाती है, जहाँ संवेगों को अनुभूति का व्यवस्थित, रूपवद्ध और सामान्यीकृत रूप स्वीकार किया गया है। इस समानता का एक निश्चित ऐतिहासिक कारण है। भारतीय रस-सिद्धान्त और पाश्चात्य रोमाण्टिसिज्म व्यक्तिवादी आत्मकेन्द्रित रोमानी विचार-पद्धति है। इसलिए जैसा कि आनन्द कुमारस्वामी ने स्पष्ट किया है, भारतीय या प्राच्य कला-चिन्तन को व्यक्तिवादी रोमाण्टिक विचार-प्रणाली की अपेक्षा यूरोप के मध्ययुगीन शास्त्रवादी चिन्तन के अधिक निकट समझना चाहिए।^१ यही कारण है कि जहाँ रस-सिद्धान्त में बार-बार काव्य में व्याप्त भाव के वस्तुगत रूप की व्याख्या और चर्चा की जाती है, वहाँ रोमाण्टिक चिन्ता-धारा में काव्य के माध्यम से अभिव्यक्त कवि-भावना की। रस-सिद्धान्त में आरम्भ से ही सामान्य लौकिक भाव और काव्यगत भाव में भेद करने के अनेक कारणों में से एक यह भी था कि भारतीय आचार्य उसे अधिक-से-अधिक वस्तुगत रूप देकर साधारणी भाव या सामान्य भाव के रूप में उपस्थित करना चाहते थे। परन्तु इससे यह भ्रम नहीं होना चाहिए कि उन्होंने कहीं एक क्षण के लिए भी उसकी अनुभूत्यात्मकता का निषेध किया है। अभिनवगुप्त ने तो आध्यात्मिक आनन्द से काव्यानन्द का भेद इसी आधार पर निरूपित किया है कि उसमें

^१ In an admirably well conceived essay on the Theory of Art in Asia, Mr. Ananda K. Coomaraswamy has shown that the aesthetic individualism which has run rampant since the Renaissance was a divergence from the medieval ideal, while the latter accords with the practice and principles of oriental art in general.

हृदय-तत्त्व की प्रधानता होती है। हमके अतिरिक्त जिन स्थायी भावा का निर्देश रस सिद्धान्त में किया गया वे सब तो अनुभूति रूप हैं ही अधिकांश संचारियों का सबंध भी अनुभूति से है। केवल कुछ का रूप बौद्धिक है और कुछ अर्थ का शरीर-व्यपारक। परन्तु रस का आधार स्थायी भाव ही होते हैं संचारी नहीं और रस-सूत्र में भरत ने स्थायी का पृथक रूप में उल्लेख न करके यह लगभग सिद्ध कर दिया कि रस अनिवायत भावमूलक होता है। कवि और सामाजिक के मदन में भाव की हृद्गत सत्ता स्वीकार करना भी उसकी अनुभूतिरूपता की स्वीकृति है।

आधुनिक आचार्यों में आचार्य शुक्ल ने भी जहाँ शास्त्रीय विवेचन में भाव का व्यापक अर्थ ग्रहण करते हुए संचारी भाव अनुभाव एवं मार्मिक आदि सभी को भाव के अन्तर्गत समाविष्ट कर लिया वहाँ उठने के बाध्य में रागात्मिका वृत्ति और हृदय-तत्त्व की प्रधानता पर भी निरंतर बल दिया।

भाव की अनुभवरूपता का समर्थन बाबू गुलाबराय ने भी किया। वे उसे मन का विकार मानते हैं जिसमें सुख दुःखात्मक अनुभव के अतिरिक्त भी बहुत कुछ आ जाता है।

डा० नगेन्द्र ने तो अत्यंत स्पष्ट शब्दों में भाव की संवेदनरूपता का प्रतिपादन किया है। वे उसे बाह्य जगत के संवेदनो से मनुष्य के हृदय में उठनेवाले विकार मानते हैं। हृदय में उठनेवाले विकारों का सबंध हार्दिक अनुभूतियों से ही होगा।

इस सबंध में तो भारतीय और पाश्चात्य विचारकों में प्रायः सहमति है कि काव्य का आधार तत्त्व भाव या सवेग है जिसका रूप अनुभूतिपरक होता है परन्तु इस अनुभूति की वाचक सजा पूर्व में नियत है। विशेषकर काव्य और कला सबंधी चिन्तन में निरपवाद रूप से सबंध अनुभूति या राग-तत्त्व के वाचक के रूप में भाव शब्द का प्रयोग किया गया है। इससे विपरीत पश्चिम में यह अवधारणा इतनी अनिश्चित है कि इसके लिए अनेक शब्दों का प्रयोग मिलता है जिनका रूप ही नहीं सबंध अवधारणाएँ और अर्थछायाएँ भी परस्पर भिन्न हैं। फीलिंग और इमोशन जैसी स्थिर अवधारणाओं से लेकर पैशन और इमोशन जैसी आवेश और आवेगजन्य मन स्थितियों को काव्य और कलाओं के दायरे में घसीट लिया गया है जबकि मात्र उद्बलन आवेग या आवेश की अभिव्यक्ति कला नहीं हो सकती। कला या काव्य का रूप ग्रहण करने के लिए उससे व्यवस्था सन्तुलन ठहराव का होना अनिवार्य हो जाना है। इसीलिए कदाचित् आधुनिक सौन्दर्यशास्त्रियों ने पुनः सभी शब्दों का निषेध करते हुए फीलिंग के प्रयोग का समर्थन किया है क्योंकि उसमें कम से कम भाव की मूल विशेषता अनुभूतिरूपता का तो निश्चय ही ही जाता है। पश्चिम में काव्यगत सवेग के स्वरूप के सबंध में जो अनिश्चय व्याप्त था उससे जहाँ एक ओर उलझन पैदा हुई वहाँ दूसरी ओर उसके स्वरूप को स्पष्ट करने का निरंतर प्रयास हुआ। भारतीय आचार्यों ने जहाँ उसे चित्तवृत्ति विशेष कहकर छोड़ दिया वहाँ पश्चिम के विद्वानों ने उससे एकाधिक लक्षण निरूपित किए और इस प्रकार कुछ अधिक स्पष्ट और नियत विशेषताएँ उभर कर सामने आईं। उदाहरण के लिए सवेग अनुभूति का व्यवस्थित रूप है। सबंध असामान्य उत्तजना की स्थिति का परिणाम है। वे हमारी शारीरिक और मार्मिक प्रतिक्रियाओं के मिश्र रूप में चेतना में घटित होते हैं। सवेग का रूप ग्रहण करते

के लिए अनुभूति की निश्चित रूप में विवक्षा अनिवार्य है तथा संवेग के लिए विषय में आस्था और निरंतर विषयोन्मुखता आवश्यक है। इस प्रकार आपाततः आत्मनिष्ठ प्रतीत होते हुए भी संवेग चेतना की वहिर्गामी या वहिर्मुखी वृत्ति है। स्पष्ट ही भारतीय विद्वानों द्वारा प्रस्तुत भाव का लक्षण जहाँ इस दृष्टि से स्पष्ट है; वहाँ सरल और सपाट भी; जिसकी तुलना में पश्चिम के विद्वानों द्वारा किया गया विवेचन अधिक पूर्ण, सूक्ष्म और मनोवैज्ञानिक है, जिससे अपर्याप्तता का बोध नहीं होता। किन्तु उसकी सबसे बड़ी परिसीमा मतभेद के कारण उत्पन्न उलझाव है, जो भारतीय मत में बिल्कुल नहीं है।

भावों के स्वरूप से संबद्ध दूसरा महत्त्वपूर्ण प्रश्न शारीरिक प्रतिक्रियाओं से उनके संबंध का है। भारतीय आचार्यों ने 'भाव' का प्रयोग अत्यंत व्यापक अर्थ में किया है। एक ओर तो वे 'स्थायी भावों' के रूप में भाव की सत्ता चित्तवृत्ति-रूप मानते हैं, और दूसरी ओर काव्यार्थ के रूप में और तीसरे इस काव्यार्थ की व्यंजक समस्त रस-सामग्री के रूप में। उक्त तीनों अर्थों की विवक्षा भरत के भाव-विवेचन के आधार पर ही स्वीकार की गई, परन्तु क्रमशः इस व्यापक अर्थ-परिवेश का विरोध कर उसे मनोभाव के अधुना अर्थ में परि-सीमित कर दिया गया। मनोभाव के अर्थ में 'भाव' का प्रयोग केवल कवि या सहृदय के संदर्भ में ही किया जा सकता है, काव्यकृति में भाव की सत्ता या स्वरूप का संबंध ऐसी स्थिति में व्याख्येय ही रह जाता है। आचार्य शुक्ल ने आधुनिक काल में पुनः भाव का प्रयोग प्राचीनों के व्यापक अर्थ में करते हुए उसमें स्थायी, संचारी के अतिरिक्त अनुभाव तथा सात्त्विकों का भी अन्तर्भाव कर लिया और मानव-मन की अन्तस्संज्ञा में प्रवृत्ति या संस्कार-रूप में वर्तमान वासनाओं का भी समावेश किया। परन्तु काव्यार्थ या काव्य-सामग्री को वे भाव के अन्तर्गत परिगणित न कर सके। भाव की अन्तर्निष्ठा के संबंध में पाश्चात्य मनो-विज्ञान के प्रभाव से वे कुछ इतने आश्वस्त हो गए थे कि अनुभाव और संचारियों को भावों के अन्तर्गत समाविष्ट करके भी उन्होंने उन्हीं को स्वीकृति दी, जो विशुद्ध शारीरिक संवेदन न होकर, किसी-न-किसी स्तर पर मनोभावों से संबद्ध हो।

पश्चिम में काव्य में 'संवेग' या 'अनुभूति' की महत्ता तो स्वीकार की गई, कला को संवेगों की अभिव्यक्ति भी माना गया, और इस प्रकार कहा जा सकता है कि उन्होंने 'संवेग' को ही परोक्ष रूप में काव्यार्थ स्वीकार कर लिया, परन्तु वहाँ प्रायः शास्त्रीय रूप में उसी प्रकार 'संवेग' का अर्थ-विस्तार नहीं किया गया, जिस प्रकार यहाँ भाव का। केवल शारीरिक संवेदनों या प्रतिक्रियाओं को 'संवेग' या 'भाव' के अन्तर्गत समाविष्ट करने की समस्या वहाँ भी उठाई गई। भारतीय आचार्यों का मत इस विषय में भी अत्यंत स्पष्ट और द्विधरहित है। स्थायी भाव यहाँ चित्त की वृत्तियाँ—अतः अनुभूतिरूप है। संचारियों में निश्चय ही कुछ शारीरिक प्रतिक्रियाओं का भी समावेश कर लिया गया है और अनुभाव और सात्त्विक तो शरीरगत ही होते हैं। परन्तु जैसा 'अनुभाव' शब्द से स्पष्ट है, वे भावों का अनुगमन करते हैं और सात्त्विक तो इतनी दूर तक भावाश्रित होते हैं कि उनके लिए सचेष्ट प्रयास भी नहीं करना पड़ता। संचारियों में भी स्थूल रूप से उन्हीं शारीरिक वृत्तियों को स्वीकार किया गया है, जो भावाश्रित होती हैं। इस प्रकार भारतीय मत के अनुसार 'भाव' के अन्तर्गत चित्तवृत्तियों के साथ वे शारीरिक वृत्तियाँ भी अन्तर्भूत हैं, जो भावों पर आश्रित रहती हैं या उनका अनुगमन करती हैं। पश्चिम में भी शरीर-धर्म को 'संवेग' रूप

मानने का प्रश्न उठाया गया है। जैसा स्पष्ट किया जा चुका है, रिचर्ड्स और सात्रे आदि भौतदयशास्त्रियों एवं समीक्षकों ने बलात्मक मवेगों के अन्तर्गत शारीरिक प्रतिक्रियाओं को भी समाविष्ट किया है, और दूसरी ओर मनोविज्ञान में भी इस प्रश्न को लेकर पर्याप्त विवाद और मतभेद है। वहाँ व्यक्ति की कुछ मूलवृत्तियाँ (पैसिव इन्सटिक्ट्स) के आधार पर मवेद मनोवेगों (पैशन) और सबद्ध या परिणामी शारीरिक वृत्तियों की चर्चा तो की गई, किन्तु काव्य के क्षेत्र में जिन सबेगों को स्वीकार किया गया है, उनमें मनोवेगों के अनिश्चित शरीर-धम या शारीरिक वृत्तियाँ को भी ग्रहण करना चाहिए या नहीं, इस विषय में निर्विवाद रूप से कोई एक मत निश्चित एवं सवमाय न हो सका।

अभिव्यजना और व्यजना

सबेग की अभिव्यजना

काव्यकृति की मवेगमिता प्रमाणित हो जाने के उपरान्त यह प्रश्न विचारणीय रह जाता है कि सबेगों से काव्यकृति का संबंध किस प्रकार का होता है? मवेगवादी विचारकों ने प्रायः अभिव्यजना सिद्धान्त का सहारा लेकर कहा है कि काव्य सबेगों की 'अभिव्यजना' है। साहित्यशास्त्र एवं काव्यशास्त्र में सबेगवाद प्रायः अभिव्यजनावेद से संबद्ध रहा है। कला अथवा काव्य में सबेगों की प्रधानता स्वीकार करने वाले विचारकों ने सबेगों की 'अभिव्यजना' अथवा 'अभिव्यक्ति' के रूप में कला की परिभाषा की है। इस मान्यता के अनुसार कला और सबेग के बीच 'अभिव्यक्तता' का संबंध है। रोमाण्टिक कवियों के प्रभाव से 'सबेगों की अभिव्यजना' का सिद्धान्त काव्य और कला-चिन्तन के क्षेत्र में व्यापक रूप में प्रचलित हुआ, जिसकी लोकप्रियता आज भी कम नहीं हुई है।

ब्रोचे, ब्रैंडले, बीसावे, सटायना, कॉलिंगवुड, कैरिड, हुकास जैसे बीसवीं शताब्दी के प्रमुख भाववादी साहित्यशास्त्री किसी-न-किसी रूप में कला को सबेगों की अभिव्यजना के रूप में स्वीकार करते हैं। दूसरी ओर जो रोमाण्टिसिज्म के विरोधी हैं, वे भी इस अभिव्यजनावेद के प्रभाव में बच नहीं सके हैं। टी० एस० इलियट ने तो स्पष्ट शब्दों में स्वीकार किया है कि कवि सबेगों और अनुभूतियों की अभिव्यजना के लिए प्रयास करता है, वाद० ए० रिचर्ड्स जैसे विधेयवादी विचारक भी कोलरिज के प्रभाव में अभिव्यजनावेद का उपयोग करते प्रतीत होते हैं। जहाँ तक लोकव्यवहार का संबंध है, वहाँ हम प्रायः कला और काव्य-चर्चा में अभिव्यजना शब्द का सामान्य एवं व्यापक प्रयोग हर किसी के मुख से सुनने के अभ्यस्त हैं। किन्तु जहाँ एक ओर 'अभिव्यजना' शब्द का सामान्य अर्थ में प्रचलन है, वहाँ दूसरी ओर विचारकों ने इसको निश्चित अर्थ भी प्रदान करने का प्रयास किया है। बीसवीं शताब्दी में अनेक विचारकों ने यह अनुभव किया कि 'अभिव्यजना' जैसे अनिश्चित एवं अस्पष्ट अर्थ वाले शब्द के द्वारा शास्त्रीय चिन्तन में अपभ्रंश होना असंभव है।

आधुनिक युग में साहित्यशास्त्रीय चिन्तन में 'अभिव्यजना' शब्द के सम्मानित पद और व्यापक प्रचलन का श्रेय अमदिग्ध रूप से इतालवी चिन्तक ब्रोचे को है। ब्रोचे का

सीधा, सरल एवं संक्षिप्त सूत्र है : कला अभिव्यंजना है । अपनी सरलता एवं सक्षिप्तता के कारण ही यह सूत्र प्रभावशाली भी हुआ । परन्तु, जैसा कि जेम्स स्मिथ ने कहा है,^१ इस सरलता और संक्षिप्तता के द्वारा वह अनेक जटिल समस्याओं से भी अपने को मुक्त कर लेता है । यदि क्रोचे से पूछा जाए कि अभिव्यंजना क्या है तो तत्काल उनका उत्तर होगा कि अभिव्यंजना कला है । स्पष्ट ही ये दोनों शब्द 'रिक्त पर्याय' हैं और एक-दूसरे पर कोई प्रकाश नहीं डालते । प्रकाश प्राप्त करने के लिए क्रोचे पुनः परिभाषा देने को बाध्य होते हैं; किन्तु वे परिभाषाएँ भी बहुत-कुछ यादृच्छिक ही हैं । प्रथमतः वे अभिव्यंजना से संवेग के तथाकथित शारीरिक परिणामों को खारिज कर देते हैं । उदाहरण के लिए चोट खाए मनुष्य का पीड़ा से चीख उठना । वे इस चीख को अभिव्यंजना के अन्तर्गत इसलिए स्वीकार नहीं करते कि उसमें कोई 'विजन' या सिद्धान्त नहीं होता । दूसरी वस्तु जिससे अभिव्यंजना को क्रोचे पृथक् करते हैं, वह है बाह्यरूपायन (एक्सटर्नलाइजेशन) । उनके अनुसार तूलिका या छेनी उठने से पहले ही अभिव्यंजना-व्यापार समाप्त हो जाता है; क्योंकि उसके बाद तो कलाकार का 'विजन' मस्तिष्क से हटकर संगमरमर या फलक जैसी स्थूल वस्तुओं पर स्थानान्तरित हो जाता है । किन्तु चित्र एवं मूर्तिकला से हटकर काव्य के क्षेत्र में आते ही क्रोचे यह कहते लक्षित होते हैं कि जब तक कवि का 'विजन' उसके मस्तिष्क में शब्दों का रूप नहीं ले लेता, तब तक 'अभिव्यंजना' का कार्य समाप्त नहीं होता । कहना न होगा कि इन दोनों वक्तव्यों में स्पष्ट असंगति है । चित्रकला एवं मूर्तिकला के संदर्भ में बाह्य रूपायन रेखा कुरेहने, रंग भरने एवं पाषाण उकेरने तक विस्तृत है तो काव्य के संदर्भ में केवल प्रुफ़ देखने तक सीमित है । इस प्रकार क्रोचे की 'अभिव्यंजना' असंगतिपूर्ण ही नहीं, बल्कि प्रातिभ ज्ञान के समान नितान्त रहस्यपूर्ण सत्ता भी है, जिसकी न तो सर्जक के लिए कोई उपयोगिता है, न ग्राहक के लिए ।

'अभिव्यंजना' शब्द के प्रयोग की व्यापकता और अराजकता का उल्लेख करते हुए सूजन लैंगर ने लिखा है कि : "सौन्दर्यशास्त्र के ग्रंथों में इस शब्द का प्रमुख स्थान है; क्योंकि वह एकाधिक अर्थों में प्रयुक्त होता है और परिणामस्वरूप पुस्तक-पुस्तक में ही नहीं बल्कि एक ही पुस्तक के अन्तर्गत अनुच्छेद-अनुच्छेद में इसका अर्थ परिवर्तित होता रहता है ।"^२ इसी प्रकार की कठिनाई का अनुभव करते हुए एक अन्य विचारक स्तोलनित्ज ने लिखा है कि 'अभिव्यंजना' शब्द अत्यन्त अस्पष्ट है और उसका एक स्पष्ट निश्चित अर्थ निर्धारित करना कठिन है । इधर 'अभिव्यंजना' के अर्थ संबंधी विश्लेषण की दिशा में व्यवस्थित प्रयास हुए हैं, किन्तु इनमें से किसी भी प्रयास को कदाचित् पूर्ण सफल नहीं कहा जा सकता । यदि 'अभिव्यंजना' शब्द का प्रयोग करनेवाले कुछ व्यक्ति इन समस्याओं का उल्लेख नहीं करते तो इसका अर्थ यह नहीं है कि उन्होंने उन समस्याओं का समाधान प्राप्त कर लिया है । बल्कि यह है कि उन्होंने समस्याओं की उपेक्षा की है ।^३

प्रश्न यह है कि जब हम कला या काव्य को संवेगों की अभिव्यंजना कहते हैं तो

^१ स्कूटिनी, जिल्द २, संख्या १, जून १९३३

^२ फ्रीलिंग एण्ड फ़ॉर्म, पृ० २५

^३ एस्पेटिक्स एण्ड फ़िलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० २४९-५०

‘अभिव्यजना मे हमार ठीक ठीक अभिप्राय क्या होता है ? दूसरे शब्दों मे अभिव्यजना की प्रवृत्ति क्या है ? यदि इसी बात को और भी निश्चिन्त भाषा मे रखें तो ‘अभिव्यक्ति और अभिव्यक्त’ मे क्या संबंध होता है ?

मविविदित है कि पूर्ववर्ती बच्चियों एवं विचारकों ने काव्य को भावों की अभिव्यजना मात्र कहकर सतोष कर लिया और उन्होंने इससे आगे जाने की आवश्यकता नहीं समझी। सौन्दर्यशास्त्र मे भावाभिव्यजना को सैद्धांतिक रूप प्रदान करनेवाले उन्नीसवीं शताब्दी के प्रसिद्ध चिंतक यूगोल बेरोन को शब्द प्रयोग के विषय मे सावधानी की आवश्यकता का भी अनुभव नहीं हुआ और उन्होंने ‘एक्सप्रेसशन’ के स्थान पर निस्संबन्ध भाव से ‘मेनिफेस्टेशन’ शब्द का प्रयोग किया।^१ स्पष्ट है कि अपने ज्ञान तथा के अनुसार मवेग का मेनिफेस्टेशन आंगिक चेष्टा अथवा उद्गार के रूप मे होता है और सभी सौन्दर्यशास्त्री जानते हैं कि सवेगा का उद्गार मात्र कलात्मक नहीं होता। भावावश म ‘आह’, ‘ओह’, या चीख के रूप मे भी व्यक्ति के उद्गार व्यक्त होते हैं। ऐसे उद्गारों से किसी व्यक्ति मे सवेग विशेष के अस्तित्व का पता तो चलता है, किन्तु उनमे सवेग की अभिव्यक्ति होना अनिश्चित नहीं है। जैसा कि डुकास ने कहा है कला स्वतः स्फूर्त क्रिया की भाँति अधी नहीं है बल्कि वह सचेत और उत्तरदायित्वपूर्ण व्यापार है।^२ इतिहास उद्गार से अभिव्यजना को अलग करना आवश्यक है।

इसी प्रकार सवेगों को व्यक्त करने का एक रूप यह भी है कि उनका वर्णन किया जाय। उदाहरण के लिए यदि कोई क्रोध-वर्ध व्यक्ति यह घोषणा करे कि मैं क्रुद्ध हूँ और फिर वह अपनी स्थिति का ध्येरेवार वर्णन करे तो उस आचरण को क्रोध की ‘अभिव्यजना’ न कहेंगे। इस मदमे मे कॉलिंगवुड ने सवेगों के वर्णन से सवेगा की अभिव्यजना को अलग करते हुए स्पष्ट शब्दा मे कहा है कि वर्णन अभिव्यजना नहीं है।^३ इसलिए कॉलिंगवुड के अनुसार सच्चा कवि जिन सवेगों को अनुभव करता है उनका उल्लेख उनके नाम से नहीं करता।^४ इनके पश्चात् उन्होंने अभिव्यजना को अधिव्यक्ति (बिद्वेद्ग) से पृथक् करते हुए कहा है कि सवेगों के पक्षों का प्रदर्शन अभिव्यजना नहीं है, क्योंकि वह प्रदर्शन एक प्रकार से सवेगों की अधिव्यक्ति मात्र है।^५ अन्त मे अभिव्यजना का विशिष्ट लक्षण बतलाते हुए कॉलिंगवुड ने विशदता (लूसिडिटी) और घोषणमयता (इम्पेटलिजिबिसिटी) का उल्लेख किया है। उनके अनुसार जब कोई व्यक्ति कुछ अभिव्यक्ति करता है तो उसके द्वारा वह, जिसकी अभिव्यजना करनी है उसके प्रति सचेत हो जाता है और दूसरों को भी इस योग्य बना देता है कि अपने और स्वयं उनके अन्दर की उस अभिव्यजना के प्रति सचेत हो जाएँ।^६

कॉलिंगवुड के इस सूत्र को जैसे और भी स्पष्ट करते हुए स्पार्शाट ने अभिव्यजना

^१ एस्पेरिक्स (अनु० आस्सट्राग), पृ० ८६

^२ द फिनासपी आफ आर्ट, पृ० ११४

^३ द प्रिंसिपल्स ऑफ आर्ट, पृ० १११

^४ वही, पृ० ११२

^५ वही, पृ० १२१

^६ वही, पृ० १२२

को विवक्षा (आटिकुलेशन) की संज्ञा दी है, जिसमें विवक्षा का अर्थ सामान्य कथन-मात्र नहीं बल्कि उसमें अव्यक्त को व्यक्त करना, अस्पष्ट को स्पष्ट करना एवं अमूर्त को मूर्त करना आदि भी सम्मिलित हैं। विवक्षित रूप में ही संवेग अपनी संपूर्ण जीवंतता, गहराई और अर्थवत्ता प्राप्त करता है। किसी संवेग को दूसरे के लिए बोधगम्य बनाने का तात्पर्य केवल बुद्धिग्राह्य बनाना नहीं, बल्कि प्रत्यक्ष करना भी है। अविवक्षित स्थिति में जो संवेग अस्पष्ट, निराकार एवं अव्यवस्थित आवेग-मात्र होता है, वह कला-रूप में विवक्षित होने पर रूपवद्ध संघटना प्राप्त करता है।¹

इस प्रकार विवक्षा के द्वारा अभिव्यंजना का अर्थ बहुत-कुछ स्पष्ट हुआ, किन्तु अभिव्यंजित और अभिव्यंजक के निश्चित संबंध पर प्रकाश न पड़ सका। इस संबंध को निरूपित करने की दिशा में प्रथम गंभीर प्रयास डुकास ने किया है। डुकास के अनुसार कलावस्तु और 'अनुभूति-आयात' (फ्रीलिंग इम्पोर्ट) के बीच न तो वाच्य-वाचक संबंध है, न कार्य-कारण संबंध। यह संबंध इन दोनों की अपेक्षा कहीं अधिक घनिष्ठ है। वे कलावस्तु को संवेग के 'तात्कालिक प्रतीक' की संज्ञा देते हैं। वह ऐसा कुछ नहीं है जिससे हम संवेग का निगमन करें और न तो 'नाइट्स ऑक्साइड' जैसी कोई ऐसी वस्तु है जो स्वयं तो संवेगहीन हो किन्तु दूसरों में संवेग उद्बुद्ध करे। कलावस्तु वस्तुतः संवेगगर्भित होती है; इसलिए उस संवेग का आस्वाद प्राप्त करने के लिए हमें कलावस्तु को प्रतिग्रहण मात्र करना पड़ता है। इस प्रकार डुकास के मत को प्रस्तुत करते हुए जेरोम स्तोलनित्ज ने अपनी टिप्पणी दी है कि संवेगवादी सिद्धान्त समग्र कलाकृति के साथ तभी न्याय कर सकता है, जब वह संवेगात्मक अभिव्यंजना को कलाकृति का अवयव स्वीकार कर ले। आलोचना का विषय वह सिद्धान्त तभी बनता है, जब वह संवेग को कृति-बाह्य मानता है। इसलिए कलात्मक संमूर्तन के अन्तर्गत और माध्यम के अतिरिक्त संवेग का कोई अस्तित्व नहीं है।²

वस्तु एवं अभिव्यंजित संवेग के संबंध पर प्रकाश डालते हुए एक अन्य विचारक प्रो० हेनरी डेविड एकेन ने कहा है कि : "उन दोनों में साध्य-साधन संबंध नहीं होता, बल्कि वे एक संबद्ध इकाई के अन्तर्गत परस्परवलम्बनकारी अंग रूप होते हैं।"³ एकेन के इस कथन से एक बात अत्यन्त स्पष्ट होकर सामने आती है कि अभिव्यंग्य वस्तु और अभिव्यंजित संवेग में साधन-साध्य संबंध नहीं है; क्योंकि कलाकृति में वस्तु संवेग का साधन मात्र नहीं होती और न ही संवेग वस्तु का साध्य होता है। वस्तुतः किसी कलाकृति में वस्तु एवं संवेग आवयविक रूप से इस प्रकार परस्पर संयुक्त-रूप में संयुक्त होते हैं कि वे संयुक्त रूप में परस्पर समर्थनीय एवं परस्पर समर्थक होते हैं।⁴ अभिव्यंजक वस्तु और अभिव्यंजित

¹ द स्ट्रक्चर ऑफ़ एस्थेटिक्स, पृ० ४०३-४०४

² एस्थेटिक्स एण्ड फ़िलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० १८८

³ The relation between the object and (expressed) emotion is not one of means and end at all, but rather, of mutually supporting components within a rational whole.

"Art as Expression and Surface," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. IV, 1945, p. 89.

⁴ द सेंस ऑफ़ ब्यूटी, पृ० १६५

सवग के सत्रथ पर एक दूसरे कीण से विचार करने हुए जाज सटायना ने दोना क बीज अनुपग (एनोमिएण) सबध मानन हुए लिखा है कि समप्र अभिव्यजना अनुपगजय हाती है। वस्तु का मून्य उसके अपन अनुपगो क कारण होना है। किन्तु जब व्यजित गवग स्मृति स जोगन होकर वस्तु स परिख्याप्त हो जाता है ता अभिव्यजना घटिन हाती है।^१ सटायना के इम कथन का समयन करन हुए जरोम म्ताननित्ज न इसकी सीमा बतनात हुए कहा है कि अनुपग अनेक माधक वारणा म स बवल एक है, क्योंकि सभी प्रकार की अभिव्यजना क लिए अपने आप म अनुपग मात्र पर्याप्त नहीं है।^२

इम प्रकार अभिव्यजनावादी विचारका ने नाना प्रकार म अभिव्यजना शब्द की व्याख्या करके आधुनिक सौंदर्यशास्त्र क क्षत्र म इम शब्द को सुरक्षित रखन क लिए युक्तियाँ प्रस्तुत की हैं।

किन्तु बीमवी शताब्दी म दार्शनिक विश्वरूपणवाद के प्रभाव स सौंदर्यशास्त्र क क्षत्र म भी पूर्वप्रचलित अवधारणाओं की अथवता क विश्वरूपण की प्रवृत्ति हुई और विचारक्रम म अभिव्यजना को भी सूक्ष्म परीक्षण का सामना करना पडा। नवीन विश्वरूपणवादी विचारकी का वाक्य के सदभ मे सवेगा की अभिव्यजना की बान म सगति लीजन म कठिनाइ का अनुभव हुआ। कठिनाई का आधार यह है कि सवगा को अभिव्यक्त करन की क्षमता चेतन प्राणी म हा होती है और कान्यकृति अचेतन पदार्थ है इसलिए मानक या पण तो सवेगो की अभिव्यक्ति कर सकत हैं किन्तु कान्यकृति जैसे अचेतन पदार्थ को सवगा की अभिव्यक्ति का श्रेय देना कठिन है।

रोमाण्टिक विचारकी ने निश्चय ही इम असुविधाजनक प्रश्न की कल्पना भो न की होगी। किन्तु नव्य चिन्तन की बौद्धिक प्रवृत्ता पूरी परत के बिना किसी भी अवधारणा को स्वीकार करने क लिए प्रस्तुत भो न थी। फलत प्रो० ओ० के० बाउसमा ने अभिव्यजना सिद्धान्त की अस्पष्टता और अपर्याप्तता के उदघाटन के लिए सुडविग क्रिटेगस्टाइन की विश्वरूपणवादी पद्धति का उपयोग करके कला का अभिव्यजना सिद्धान्त^३ भीषक क्रांतिकारी निष्पक्ष लिखा। भाषा म अभिव्यजना शब्द के समस्त प्रचलित प्रयोगों की परीक्षा करते हुए इस शब्द के अर्थों के अन्वयण क क्रम मे प्रो० बाउसमा न यह दिखलाने का प्रयास किया कि वाक्य की सवेगा की अभिव्यजना कहना अपशुभ है। उनके विवेचन स स्पष्ट हुआ कि सवेग सत्रथी भाषा प्रधानत जल सत्रथी भाषा है और सवग शब्द से जुड़े हुए हमारे अधिकांश अनुपग (एनोमिएणस) तल है। उदाहरण क लिए जब बड़ रवध कविता को मशकन सवेगा का रवत स्फून उच्छलन कहत है तो बड़ों उच्छलन की क्रिया जल क छलकने का हा अनुपग जाग्रत करता है। इस प्रकार शान्त चित्त म सवेगा के सचय की बान नी जलाशय का स्मरण कराती है।

अभिव्यजना अथवा अभिव्यक्ति शब्द भी किसी न किसी रूप म इसी प्रकार क अनुपग मे अनुरजित हैं। जब कोई कहना है कि कान्यक सवेगो को अभिव्यक्त करता है तो

^१ अही प० १६४

^२ एन्थ्रॉपिक एण्ड फिलॉसफी ऑफ आर्ट क्रिटिसिज्म, पृ० २२४

^३ ओ० के० बाउसमा द एक्सप्रेशन थियरी ऑफ आर्ट (एन्थ्रॉपिक एण्ड सेन्सेज, स० विलियम एडम)

उसके कथन से कुछ ऐसा प्रतीत होता है, जैसे 'संवेग' नाम का कोई पृथक्करणीय पदार्थ है, जिसका बहिर्गमन काव्यकृति के माध्यम से होता है। इस द्वैत धारणा का निरसन करते हुए प्रो० वोउस्मा ने स्थापित किया है कि संवेग काव्यकृति द्वारा अभिव्यक्त होनेवाला कोई पृथक्करणीय तत्त्व नहीं, बल्कि वस्तु में निहित तत्त्व है। उनके विचार से काव्यकृति संवेगो को उद्बुद्ध करती है किन्तु उस अर्थ में उद्बुद्ध नहीं करती जिस अर्थ में किसी सुप्त प्राणी को उद्बुद्ध किया जाता है; बल्कि जिस प्रकार वाक्य विम्बो या अर्थों को उद्बुद्ध करता है। इस प्रकार प्रो० वोउस्मा ने अभिव्यजना का निरसन करके संवेग और काव्य के बीच उद्बोधन-संबंध की स्थापना की।

संवेगो की अभिव्यजना को अस्वीकार करनेवाले विचारको मे सृजन लैगर भी है। कला के संदर्भ में उन्होंने संवेगो के स्थान पर 'अनुभूति' (फीलिंग) को ग्रहण किया है और अनुभूति के साथ कला के सबंध को उन्होंने अमदिग्ध भाव में स्वीकार किया है; किन्तु उनके विचार से वह सबंध अभिव्यजनापरक नहीं है। उन्होंने स्पष्ट कहा है कि : "कलाकृति अनुभूति को प्रस्तुत करती है..... वह प्रतीक के माध्यम से अनुभूति को प्रत्यक्ष-ग्राह्य बनाती है।"^१ सृजन लैगर की दृष्टि में कला 'अनुभूति का विम्ब है' और 'अनुभूति का विम्ब' तभी विम्ब हो सकता है जब वह अपने भीतर अनुभूतियों के साथ ही उन तत्त्वों को भी सन्निविष्ट करे जिनसे वे उत्पन्न हुई है। यह तथ्य है कि अनुभूतियों का अस्तित्व शून्य में नहीं होता; या तो वे किसी वस्तु के द्वारा उद्बुद्ध होती हैं या किसी वस्तु की ओर निदेशित होती हैं; इसलिए अनुभूति के जिन विम्बों से कलाकृति निर्मित होती है, उनमें अनुभूति के साथ-साथ अनुभूति के विषय भी अविच्छिन्न रूप से सन्निविष्ट रहते हैं। इस मान्यता को स्वीकार कर लेने पर यह निष्कर्ष स्वतः निकलता है कि कलाकृति अनुभूतियों को 'प्रस्तुत' करती है। यहाँ सृजन लैगर प्रो० वोउस्मा के मत से कुछ भिन्न मत रखती है। उनके विचार से कला भाषा के सदृश नहीं, बल्कि स्वयं एक भाषा है। तात्पर्य यह है कि जैसे वाक्य विम्बों या अर्थों को उद्बुद्ध करता है, उसी प्रकार कला भी अनुभूतियों को उद्बुद्ध नहीं करती; बल्कि कला अपने 'अभिव्यंजक रूप' के द्वारा अनुभूतियों को प्रत्यक्ष गोचर करती है।

अनुभूतियाँ काव्यकृति में 'निहित' होती हैं इस मत की पुष्टि विज्ञान के नवीन अनुसंधानों के आधार पर भी की गई है। सर रसेल ब्रेन ने प्राणिशास्त्रीय अनुसंधान के आलोक में 'अनुभव की प्रकृति' पर विचार करते हुए कहा है कि "कलाकृति, जो कि एक भौतिक पदार्थ है, एक वस्तु है और जिन अनुभूतियों को वह उद्बुद्ध करती है दूसरी वस्तु। किन्तु प्रत्यक्ष के क्षेत्र में यह सत्य नहीं है क्योंकि वहाँ स्वयं प्रत्यक्षगोचर वस्तु भी विषयनिष्ठ होती है। प्रत्यक्षगोचर जगत में अनुभूतियाँ मूर्त रूप में ही आकार प्राप्त करती हैं।....." इसलिए कलाकार अपने निजी प्रत्यक्ष जगत के आधार पर कलाकृति की सृष्टि करते समय अपनी अनुभूतियों के साथ ही अपने निजी दृश्य श्रव्य या स्पर्श संवेदनों का भी अवलम्ब लेता है। इस प्रकार, कलाकृति मानव अनुभूतियों का प्रतीक नहीं बल्कि अक्षरशः उनका सम्मूर्तन है।^२

^१ प्रॉबलम्स ऑफ आर्ट, पृ० २५

^२ द नेचर ऑफ़ एक्सपीरिएन्स, पृ० ४६

सर रसेन के इस कथन से स्पष्ट है कि जिसे हम 'वस्तु' समझते हैं, वह भी किमी-त किमा रूप में अनुभूति-रजित हो जाती है, क्योंकि अनुभूतिमय किमी वस्तु का प्रथम असम्भव है, इस प्रकार कलाकृति प्रकृत्या अनुभूति-संपृक्त होने के लिए बाध्य है। सर रसेन के मन का स्वीकार कर लेने के लिए कलाकृति को अलग से सवेगों की अभिव्यजना कहने की आवश्यकता ही नहीं रहती, क्योंकि कलाकृति स्वयं अनुभूतिमय ही है।

एलिजिओ वाट्टवाम ने टी० एस० इलियट के 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' सिद्धान्त की समीक्षा करते हुए इस बात के लिए इलियट की आलोचना की है कि 'कलामिसिज्म' की घोषणा करते हुए भी वे प्रच्छन्न रूप से कविता को सवेगों की अभिव्यक्ति मानते हैं, रोमाण्टिक कवियों के भावोच्छ्वास का समर्थन वे भले न करें, किन्तु किसी-न किमी रूप में वे भी मूर्त वस्तुओं के माध्यम से सवेगों एवं अनुभूतियों की अभिव्यक्ति को कविता का लक्ष्य मानते हैं। वाट्टवाम के अनुसार केवल दो ही अपाँ में काव्य को सवेगों की अभिव्यक्ति कहना मगन हो सकता है। एक तो नाटकीय दृश्य में जो अनिपरिचित है, दूसरा अनुपम-सदृश से—अपना अब कविता कुछ ऐसी स्थिति या वस्तु को अपना विषय बनाती है जो समाज के द्वारा प्रकृत्या अथवा परंपर्या किसी भाव से संबद्ध रूप में स्वीकृत होती है। इस प्रकार वह काव्यगत वस्तु पाठक के चित्त में अनुपम धर्म में अभीष्ट सवेग जाग्रत कर देती है। यदि इसे कोई चाहे तो 'अभिव्यजना' का सजा प्रदान कर सकता है। किन्तु अश-मीमांसा की दृष्टि से काव्यकृति एवं सवेग के बीच वाचकता का वही संबध है जो किसी वाचक शब्द और वाच्य वस्तु के बीच होता है। स्पष्ट ही यह संबध अभिव्यजना नहीं है, क्योंकि शब्द किमी वस्तु को अभिव्यक्त नहीं करता।

सौन्दर्यशास्त्र में सवेग और वस्तु के संबध को लेकर 'अभिव्यजना' शब्द की उपयुक्तता पर जो उद्घोष हो चुका, उसमें हमें अब ऐसे बिन्दु पर पहुँचा दिया है जिसके आगे राह नहीं। जैसा कि जेरोम स्तोलातिव ने कहा है "विशेषणवादी और अनुभववादी दोनों वर्गों के विचारका को परस्पर विरोधी युक्तियों में विचार इस चरम बिन्दु पर पहुँच गया है कि 'अभिव्यजना' शब्द की उपयोगिता मदिग्ध हो उठी है। एक पक्ष की युक्ति यह है कि कलाकृति अभिव्यजक गुणों को अक्षरशः अगीकृत नहीं कर सकती, तो दूसरे पक्ष का कहना है कि एक कलाकृति भिन्न व्यक्तियों को भिन्न वस्तुएँ अभिव्यजित करती है। इन दोनों प्रकार की युक्तियाँ से यह निष्कर्ष निकलता है कि 'अभिव्यजना' के बारे में कुछ भी कहा जा सकता है और इस प्रकार उसका कुछ भी अर्थ हो सकता है। किन्तु इस दापरे से युक्ति का उपाय भी हो सकता है और युक्ति के लिए इनका संकेत करना पर्याप्त है कि कलाकृति अन्वयैयक्तिक स्तर पर वस्तुनिष्ठ रूप से विद्यमान रहती है। अभिव्यजक गुण 'उन्मुक्त सतरित' (फ्री पलाटिग) नहीं, बल्कि वे कृति के भौतिक, रूपात्मक एवं प्रति-रूपदत्त वक्षों पर आधारित होते हैं। विवाद की गभीरता को पूरी तरह अनुभव करते हुए स्तोलातिव ने स्वीकार किया है कि इस समस्या से बाहर निकलने का कोई युक्तिमय नहीं है। वर्तमान सौन्दर्यशास्त्र में यह प्रश्न गहन चिन्तन के विषय है। इससे पहले सौन्दर्य-

^१ क्रिएशन एंड डिस्कवरी, पृ० १७५-७६

शास्त्रियों ने इतने दीर्घकाल से व्यापक क्षेत्र में प्रचलित किसी भी पारिभाषिक शब्द पर इतना ध्यान नहीं दिया था। आज किसी सामान्य स्वीकृत उत्तर की उपलब्धि का दावा कोई भी नहीं कर सकता। इस विवाद की सबसे बड़ी उपयोगिता यही है कि यह पाठकों को इस तथ्य के प्रति आत्म-सजग बनाता है कि वे जिस 'अभिव्यंजना' शब्द का प्रयोग धड़ल्ले से करते हैं, वह इतना निरापद नहीं है।¹

निष्कर्ष यह है कि कला को सामान्यतः जिस प्रकार 'संवेगों की अभिव्यंजना' कहा जाता है, उस रूप में तो 'अभिव्यंजना' शब्द ग्राह्य नहीं हो सकता, किन्तु इस सिद्धान्त में सत्य का अंश पर्याप्त है; इसलिए आवश्यकता केवल इस संज्ञा के स्पष्टीकरण की है। अधिकांश व्यक्ति, चाहे वे संवेगवादी हों या नहीं, प्रायः कलाओं के संदर्भ में 'अभिव्यंजना' शब्द का प्रयोग करते हैं; इसलिए प्रचलन की प्राचीनता और व्यापकता को देखते हुए अर्थ-निश्चय के साथ इस शब्द का उपयोग करना अवांछनीय नहीं है। तात्पर्य यह कि 'अभिव्यंजना' शब्द की अर्थ-संभावनाएँ अभी समाप्त नहीं मानी जा सकती।

भाव की व्यंजना

जिस प्रकार पश्चिम में संवेगों की अभिव्यंजना का सिद्धान्त प्रचलित रहा है, उसी प्रकार संस्कृत काव्यशास्त्र में अन्ततः भावों की 'अभिव्यक्ति' के रूप में काव्य की परिभाषा की गई। अभिनवगुप्त ने रस-सिद्धान्त को अभिव्यक्तिवाद के रूप में प्रतिष्ठित किया जिसके अनुसार काव्य भाव की अभिव्यक्ति है। किन्तु जैसा कि आनन्द कुमारस्वामी ने काफ़ी पहले लक्षित किया है: "प्राच्य कला पाश्चात्य व्यक्तिवाद के सर्वथा विलोम है। प्राच्य कलाकार को अपने अहं के विषय में सोचने और अपनी वैयक्तिकता के प्रकाशन की आकांक्षा मात्र में लज्जा का अनुभव होता।"² इसलिए अभिव्यक्ति को स्वीकार करते हुए भी भारतीय रस-सिद्धान्त उस अर्थ में काव्य को संवेगों की अभिव्यंजना नहीं मानता, जिस अर्थ में पाश्चात्य रोमाण्टिक काव्य-सिद्धान्त तथा उससे प्रभावित विचार-प्रणालियाँ मानती है। दोनों परंपराओं का यह भेद इतना सर्वविदित है कि आनन्द कुमारस्वामी के पश्चात् तुलनात्मक काव्यशास्त्र के क्षेत्र में कार्य करनेवाले अन्य विचारकों ने भी इस मत की पुष्टि की है। उदाहरण के लिए डॉ० प्रवासजीवन चौधरी ने भी भारतीय काव्यशास्त्र के प्रकाश में अभिव्यंजनावादी काव्य-सिद्धान्त का विश्लेषण करते हुए लिखा है कि अभिनवगुप्त द्वारा प्रतिपादित अभिव्यक्तिवाद पाश्चात्य रोमाण्टिक अभिव्यंजनावाद से मूलतः भिन्न है। उन्होंने ठीक ही लक्षित किया है कि जब अभिनवगुप्त काव्य को भाव की अभिव्यक्ति कहते हैं तो उसका अर्थ कवि के वैयक्तिक संवेगों का स्वतःस्फूर्त उच्छलन नहीं होता; क्योंकि रस-सिद्धान्त का भाव लौकिक संवेग न होकर साधारणीकृत 'भाव' होता है और जिन व्यक्तियों एवं वस्तुओं के माध्यम से वह व्यक्त होता है वे भी लौकिक व्यक्ति और वस्तु न होकर साधारणीकृत व्यक्ति और वस्तु होते हैं जिन्हें रस-सिद्धान्त में 'विभाव' की

¹ एस्थेटिक्स एण्ड फ़िलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० २६३-६४

² The art of the orient is the direct opposite of Western individualism. The oriental artist would be ashamed of thinking of his own ego and intending to manifest his own subjectivity in his work.

सजा दी गई है।^१ इस प्रकार डॉ० चौधरी ने अभिव्यक्ति भाव तथा अभिव्यक्त वस्तु दोनों की विलक्षणता के आधार पर रस-सिद्धान्त के अभिव्यक्तिवाद को पारश्चात्य रोमाण्टिक अभिव्यक्तिवाद से भिन्न एवं विशिष्ट माना है।

किन्तु इन दोनों तत्त्वों के अतिरिक्त स्वयं 'अभिव्यक्ति' की प्रकृति में भी अन्तर है जिस पर एक अन्य विचारक कृष्ण रायन ने ध्यान दिया है। उन्होंने स्पष्ट शब्दों में यह प्रश्न उठाया है कि भाव और ऐन्द्रिय सृष्टि सबधों के बीच जो मध्य-भाव होता है, उसकी निश्चित प्रकृति क्या है और फिर वह प्रक्रिया क्या है जिससे भाव का उदय होता है? इस प्रश्न का उत्तर अभिनवगुप्त के आधार पर देने हुए श्री रायन ने कहा है कि काव्य के अंतर्गत 'ऐन्द्रिय मह-सबध कहलानेवाली वस्तुएँ भाव को उसी प्रकार व्यक्त करती हैं, जिस प्रकार ध्वनि अथवा व्यञ्जना के सहारे शब्द अर्थ को व्यक्त करते हैं। इस प्रकार वाक्यगत भाव और विभाव के बीच वाच्य वाचक अथवा अनुमाप्य-अनुमापक सबध नहीं होता, बल्कि उस सबध का व्यंग्य व्यक्त सबध की सजा दी जाती है। वस्तु और भाव का सबध न तो कौशलगत है, न तर्कगत, बल्कि मनोवैज्ञानिक है। इसलिए श्री रायन ने आधुनिक भाषा में वाक्यगत वस्तु को भाव का 'व्यक्त सहधर्मी' (मजेस्टिव एसोसिएट) कहा है।^२

^१ The traditional Indian theory of poetry, as developed by Abhinava-
The traditional Indian theory of poetry, as developed by Abhinava-
Poetry is an expression of emotion
of the

kind of emotions are g

they do not represent

• *Light of Indian Poetics*
Congress on Aesthetics,
Allahabad, 1960, published in 1961)

^२ But what precisely is the nature of the relationship between sensuous correlates and the emotion—the nature of the process by which they give rise to the emotion—The whole phenomenon of *rasa* realization swung into focus when Abhinavagupta explained that the objective correlates give rise to the emotion exactly as the word or its sense gives rise to unspoken meaning—by Dhvani or Vyanjana, process of suggestion or evocation, of revealing or making manifest. It at once becomes clear that the emotion is the *image's resonance*—and not reference, nor inference. The object of an emotion thus is not a

the rising of the emotion
does not necessa-
by a cause and-
The object is only the
revealed by the lamp
of object and emotion

श्री रायन ने अभिनवगुप्त के अभिव्यक्ति संबंधी विचारों को यहाँ जिस रूप में प्रस्तुत किया है, उसमें भाव की काव्यगत अभिव्यक्ति और सहृदयगत अभिव्यक्ति दोनों इस प्रकार मिल-जुल गए हैं कि उन्हें स्पष्टता के लिए पृथक् करना आवश्यक है। वस्तुतः अभिनवगुप्त के अभिव्यक्तिवाद को सामान्यतः सहृदयगत अभिव्यक्ति के रूप में ही ग्रहण करने का प्रचलन है। किन्तु जैसा कि अन्य प्रसंगों से भी विदित होता है, अभिनवगुप्त की सजाएँ प्रायः रस की कविगत, काव्यगत एवं सहृदयगत तीनों स्थितियों से समान रूप से संबद्ध हैं, इसलिए 'अभिव्यक्ति' के विषय में भी जब वे सहृदयगत रस के अभिव्यक्त होने का उल्लेख करते हैं तो उसे प्रकारान्तर से काव्यगत अभिव्यक्ति के रूप में समझना संगत है। रस की वस्तुनिष्ठ व्याख्या करनेवाले विद्वानों ने अकाट्य युक्तियों के द्वारा यह सिद्ध कर दिखाया कि 'विभावानुभावव्यभिचारिसंयोगाद्रसनिष्पत्तिः' सूत्र में जिस 'निष्पत्ति' का विधान किया गया है, वह नाट्य के अन्तर्गत स्थायी भावों के साथ विभाव, अनुभाव, व्यभिचारी भावों के संयोग से घटित होती है। यदि यह तथ्य है तो अभिव्यक्ति के विधान को नाट्य के अन्तर्गत स्वीकार करना पड़ेगा क्योंकि स्वयं अभिनवगुप्त के अनुसार 'निष्पत्ति' का अर्थ अभिव्यक्ति है। 'काव्यप्रकाश' में मम्मट ने अभिनवगुप्त का जो रस-विषयक मत प्रस्तुत किया है, उसमें 'निष्पत्ति' के पर्याय-रूप में 'अभिव्यक्ति' का उल्लेख करने के साथ ही स्थायी भावों और विभावों के बीच व्यंग्य-व्यंजक संबंध की भी स्थापना की गई है।^१ इससे स्पष्ट है कि नाट्य या काव्य में भावों की अभिव्यक्ति का अर्थ है—विभावों के द्वारा भावों का 'व्यंजित' होना।

व्यंजना के अर्थ में 'अभिव्यंजना' (एक्सप्रेसन) की अवधारणा पश्चिम के रोमाण्टिक अभिव्यंजनावाद में भले ही न रही हो; किन्तु परवर्ती युग में अभिव्यंजना की व्याख्या करने वाले आधुनिक विचारक निश्चित रूप से इस दिशा की ओर अग्रसर होते दिखाई पड़ते हैं। स्वयं रस-सिद्धान्त के इतिहास से भी ज्ञात होता है कि रस के व्यंजित होने की मान्यता आरंभ से ही उसके साथ संबद्ध नहीं थी। भरत-सूत्र के प्रथम व्याख्याता लोल्लट भाव और विभाव के बीच उत्पाद्य-उत्पादक संबंध मानते थे, जिसे अभिनवगुप्त ने शब्द की अभिधा शक्ति पर आधारित वाच्य-वाचक संबंध माना है। तत्पश्चात् भरत-सूत्र के दूसरे व्याख्याता शुकुल भाव-विभाव के बीच अनुमाप्य-अनुमापक अथवा गम्य-गमक संबंध मानते थे, जो अनुमिति पर आधारित था। भावों की अभिव्यंजना संबंधी इन दो स्थूल धारणाओं का प्रचलन निश्चित रूप से काफी समय तक रहा होगा। इनकी असंगति और अपर्याप्तता का बोध बहुत समय बाद हुआ, जब अभिनवगुप्त ने आनन्दवर्धन के ध्वनि-सिद्धान्त के आधार पर इनका निरसन करके नाट्य एवं काव्य में रस और भाव की व्यंग्य-रूपता की स्थापना की। स्पष्ट है कि भरत में भी भावों की व्यंजकता की धारणा तक पहुँचने में काव्य-चिन्तन को समय का दीर्घ मार्ग तय करना पड़ा। इसलिए भारतीय मत की जानकारी के अभाव में यदि पाश्चात्य विचारकों को भावों की अभिव्यंजना की व्याख्या करने में व्यंजना तक पहुँचने में समय लगा तो कोई आश्चर्य नहीं।

^१ स्थायिनां विभावादिभिः समं व्यंग्य-व्यंजक-भाव-रूपात्संबंधाद्विभावादीनामेव वा परस्परं संयोगाद्रसस्य निष्पत्तिरभिव्यक्तिः। काव्यप्रदीप, पृ० ६७

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का इतिहास देखने से पता चलता है कि बीसवीं शताब्दी तक आते-आते पाश्चात्य विचारकों को यह अनुभव होने लगा कि भावों के नाम लेने से उनकी अभिव्यजना नहीं हो सकती। जब कॉलिगवुड कहते हैं कि "सच्चा कवि जिस भाव को अभिव्यक्ति करना चाहता है, उसके नाम का उल्लेख वह कभी नहीं करता।"^१ तो सहमा अभिनवगुप्त के इस कथन की प्रतिध्वनि-सी सुनाई पड़ती है कि "रम मयन मे भी स्वशब्द से वाच्य नहीं होता।"^२

आज पश्चिम में काव्य के अन्तर्गत भाव और वस्तु के बीच वाच्य-वाचक संबंध का निरोध करनेवाले कॉलिगवुड अकेले नहीं हैं। जब डुकाम कहते हैं कि क्लामवस्तु और अनुभूति के बीच न तो 'वाचक' (साइन) का संबंध होता है, न कारण (कॉज) का, तो वे भी कॉलिगवुड के साथ ही अभिनवगुप्त का समर्थन करते हैं। जैसा कि पहले कहा जा चुका है, जेरोम स्तोलनिन्ड ने भी यही स्वीकार किया है कि काव्य में किसी मवेग की अभिव्यक्त करनेवाली वस्तु 'वाचक' या 'साइन' नहीं होती। स्थिति यह है कि आज के पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में यह मत प्रायः सर्वमान्य है कि 'वाचक' या 'साइन' का प्रयोग काव्योत्तर विषयों जैसे विज्ञान, शास्त्र आदि क्षेत्रों के लिए ही उपयुक्त है, काव्य में इसका प्रयोग नहीं होता।

इतना ही नहीं, सदायना ने 'अभिव्यजना' की प्रकृति पर विचार करते हुए जिस 'अनुपम' (एनोसिएशन) का उल्लेख किया है, वह बहुत कुछ 'व्यजना' के ही निकट है। व्यजना व्यापार में अनुपम-पद्धति से ही कोई शब्द अभिप्रेत अर्थ को व्यक्त करता है। सदायना ने एक प्रसंग में काव्यकृति के अन्तर्गत 'व्यजित वस्तु' (सजेस्टेड ऑब्जेक्ट) का स्पष्ट उल्लेख भी किया है,^३ और वह व्यजित वस्तु और कुछ नहीं, 'भाव' ही है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में मवेगों की अभिव्यजना के लिए जिन 'चिह्न' और 'प्रतीक' सिद्धान्तों का निरूपण किया गया है, वे अभिव्यक्ति के स्तर पर भावों की वाचकता तथा अनुभूति का खंडन करके व्यजना की ही प्रतिष्ठा करते हैं। डुकाम जब काव्यकृति की मवेग का 'प्रत्यक्ष प्रतीक' (इमिडिएट सिम्बल) कहते हैं, तो उनका तात्पर्य एक काव्य-प्रतीक से होता है जिससे तक पद्धति के द्वारा मवेग का निगमन नहीं किया जाता, बल्कि जिससे प्रथम ऐन्द्रिय ग्रहण के द्वारा मवेग का अनुभव किया जाता है। काव्य प्रतीक की यह विशेषता है कि उसमें वस्तु की ऐन्द्रियग्राह्यता के साथ ही भाव-व्यजना की क्षमता भी विद्यमान होती है। डुकाम की उक्त धारणा आनन्दवर्धन के इस कथन की प्रतिध्वनि प्रतीत होती है कि "काव्य में वस्तु सशयों का अभाव नहीं बन सकता और मसार की सभी वस्तुएँ अवश्य किसी रस या भाव का अंग बन जाती हैं, अतः विभाव रूप में।"^४

^१ द प्रिंसिपल ऑफ आर्ट, पृ० १११

^२ वस्तु स्वप्नेऽपि न स्वशब्दवाच्यो । ध्वन्यालोक-संश्लेष, पृ० ५०

^३ In all expression we may thus distinguish two terms the first is the object actually presented, the word, the image, the expressive thing, the second is the object suggested, the further thought, emotion or image evoked, the thing expressed *The Sense of Beauty*, p 195

^४ मन्भाववस्तुसर्पासिता काव्यस्य नोपपद्यते । वस्तु च सबभवे जगद्गतमवश्य वस्यविवरसस्य भावस्य वांग्मत्वं प्रतिपद्यते अन्ततो विभावत्वेन । ध्वन्यालोक, पृ० ५२६

रस-सिद्धान्त में भावों की अभिव्यंजना के लिए अभिव्यक्ति के अतिरिक्त शब्द का भी प्रयोग किया गया है और इस शब्द के साथ भारतीय काव्य-चिन्ता 'घट-प्रदीप-न्याय' नामक प्रसिद्ध दृष्टान्त संबद्ध है। व्यंजना के स्वरूप को समझाने के लिए आनन्दवर्धन ने घट-प्रदीप-न्याय का सहारा लेकर कहा है कि : "काव्यगत विभाव और भाव अथवा शब्द और अर्थ में घट-प्रदीप-न्याय है, क्योंकि जैसे प्रदीप द्वारा घट की प्रतीति उत्पन्न होने पर प्रदीप का प्रकाश निवृत्त नहीं होता, उसी प्रकार व्यंग्य की प्रतीति में वाच्य का अवभास बना रहता है।"¹ तात्पर्य यह कि प्रदीप जिस प्रकार घट को प्रकाशित करते हुए स्वयं भी प्रकाशित होता है, उसी प्रकार भावव्यंजक वस्तु भाव को प्रकाशित करते हुए स्वयं भी प्रकाशमान रहती है। इसीलिए आनन्दवर्धन ने व्यंजना को 'प्रकाशन' की सजा दी है जो अभिव्यक्ति का ही दूसरा नाम है। उन्होने कहा है कि : "प्रसिद्ध अभिधान से अतिरिक्त संबध के योग्य रूप से उस अर्थान्तर की प्रतीति का, जो स्वार्थ का अभिधान करनेवाले शब्दान्तर के द्वारा विषयीकरण है वहाँ 'प्रकाशन' यह कथन ही ठीक है।"²

इस प्रकार रस-सिद्धान्त में भावों की अभिव्यंजना के लिए 'अभिव्यक्ति' एवं 'प्रकाशन' दो शब्द प्राप्त होते हैं जिनका आधार शब्द का व्यंजना-व्यापार है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में इसके समकक्ष कोई सर्वथा सुनिश्चित एवं स्पष्टतः परिभाषित सजा सुलभ नहीं है; किन्तु अभिव्यंजना की आधुनिक व्याख्याओं से ज्ञात होता है कि वहाँ भी 'एक्सप्रेशन' शब्द में भारतीय 'व्यंजना' की अर्थवत्ता भरने की दिशा में प्रयास हो रहा है।

काव्य में विभावादि : स्थिति और स्वरूप

रस-सिद्धान्त के शास्त्रीय विवेचन का प्रारंभ दृश्य काव्य के सदर्थ में हुआ। इसलिए संस्कृत आचार्यों की परंपरा में दृश्यात्मकता के साथ रस का संबध बद्धमूल हो गया और वे मूर्तिमत्ता के कारण दृश्य काव्य को अपेक्षाकृत श्रेष्ठ मानते रहे। उपर्युक्त दृष्टिकोण से प्रेरित रस-विवेचन में इन आचार्यों की वस्तु-निरूपिणी दृष्टि का आग्रह स्पष्ट था। इसी कारण भरत ने अपने रस-सूत्र में जहाँ 'विभाव' को प्रथम स्थान दिया, स्थायी भाव का उल्लेख करना भी अनिवार्य न समझा। अभिनवगुप्त पहले आचार्य हैं जिन्होंने काव्यानुभूति का प्रत्यक्ष संबध सहृदय से स्थापित करते हुए यह स्पष्ट किया कि काव्य का अभ्यासी सहृदय अपने स्फुर-बल पर परिमित भावादि के उन्मीलन द्वारा काव्य के विषय का साक्षात्कार कर लेता है और पूर्वपर संबध की औचित्य परिकल्पना कर कि अमुक स्थान पर अमुक के संबध में अमुक बात कही गई या अमुक इसका वक्ता है, अथवा अमुक दृश्य उपस्थित किया गया, आदि प्रसंगों की कल्पना कर रसास्वाद कर सकता है।³

¹ तस्माद् घटप्रदीपन्यायस्तयोः, तथैव हि प्रदीपद्वारेण घटप्रतीताद्युत्पन्नायां न प्रदीपप्रकाशो निवर्तते तद्द्वयंग्यप्रतीतौ वाच्यावभासः। ध्वन्यालोक, पृ० ४६१

² प्रसिद्धाभिधानान्तरसम्बन्धयोग्यत्वेन च तस्यार्थान्तरस्य प्रतीतेः शब्दान्तरेण स्वार्थाभिधायिना यद्विषयीकरणं तत्र प्रकाशनोक्तिरेव युक्ता। वही, पृ० ४५६

³ ...तथा च तत्र सहृदयाः पूर्वापरमुचितं परिकल्प्य ईदृगात्र वक्ताऽस्मिन्नवसरे इत्यादि बहुतरं पीठबन्धरूपं विदधते। तेन ये काव्याभ्यासप्राक्तनपुण्यादिहेतुबलादिति सहृदयास्तेषां परिमितविभावाद्युन्मीलनेऽपि परिस्फुट एव साक्षात्कारकल्पः काव्यार्थः स्फुरति। अत एव तेषां काव्यमेव प्रीतिव्युत्पत्तिक्रान्तपेक्षित नाट्यमपि। अभिनवभारती, भाग १, पृ० २८७

अभिन्नवगुप्त को श्रद्धा काव्य की रसमयता सिद्ध करने की प्रेरणा अपने गुरु भट्टनील से प्राप्त हुई, जिन्होंने यह स्वीकार किया था कि कुशल कवि अपने वर्णन-कौशल से सहृदय के सम्मुख दृश्य या नाट्य की-सी चित्रमयता उपस्थित कर देता है, और ऐसा होना पर, काव्य मात्र से रसाभवाद असंभव नहीं।^१

कहना न होगा कि अभिनवगुप्त न उक्त मन में गभीर ध्यान कर उसे और अधिक तक-सम्पन्न एवं व्यवहारमिद्ध रूप दिया। जहाँ भट्टनील रसास्वाद के निमित्त वर्णन में चित्रवत्ता या दृश्य गुण अनिवाय मानते हैं, वहाँ अभिनव अपनी मूकदर्शी प्रतिभा के आधार पर चित्र के सर्वांग विवरण को कल्पनापेक्षी (सहृदयगत) कहकर छोड़ देते हैं, जो उचित ही है। वह समग्र चित्र जो कवि की कल्पना में निमित्त होता है विस्तृत विवरण के अभाव में कल्पित शब्द मन्त्रों के माध्यम से व्यञ्जित रहता है और सहृदय उम प्रच्छन्न सौन्दर्य का, व्यञ्जित अर्धोन्मीलित चित्र-सृष्टि का अपनी कल्पना की सहायता में माधात्कार कर लेता है। नाटक की अभिव्यक्ति वस्तु योजना, प्रस्तुति का विषय होती है। प्रबंध एक अन्य बृहत् समाग्या नामक विभागे में यह विभाव पत्र वही नाट्य शैली में प्रत्यक्ष और वही वर्णनात्मक शैली में पराग रूप में वर्णित रहता है। मुक्तक में यह समग्र दृश्य या प्रसंग संकेतित या व्यंग्य रहता है। स्पष्ट है कि दृश्य की अपेक्षा श्रद्धा, और श्रद्धा में भी प्रबंध की अपेक्षा मुक्तक की रस सृष्टि एवं रसानुभूति कवि और सहृदय, दोनों पक्षों में अधिक कल्पनापेक्षी होती है।

इस मद में यह प्रश्न विस्तारपूर्वक इमतिह उठाया गया है कि विधा की दृष्टि से साहित्य के विकास की दिशा क्रमशः नाटक से प्रबंध और प्रबंध से मुक्तक की ओर रही है। अतः प्रश्न यह है कि आज प्रबंध और मुक्तक के इस युग में, जहाँ स्थायी-संचारी भाषा की सहायता उनके विभाजन के आधार और स्वरूप एवं शक्ति ही शक्ति के विषय हो गए हैं, तो क्या इनका वस्तुगत आधार ज्यों का-त्यों प्राप्त हो सकता है? जहाँ तक काव्य विधा का प्रश्न है इस दृष्टि से कोई बाधा उपस्थित नहीं होती। जो दृश्य में प्रस्तुत किया गया है वही श्रद्धा के प्रबंध रूप में वर्णित रहकर, एवं मुक्तक में व्यंग्य तथा कल्पना निर्भर रहकर रसानुभूति का विषय हो सकता है। बाधा है तो इस सामग्री के परिवेश एवं स्वरूप के संबंध में। लक्षण प्रथम लक्ष्य-पथों का आश्रय लेकर सर्वत्र अनुगमन विधि से लिखे जाते हैं। प्रत्येक युग का साहित्य एक विशेष जीवन-वृद्धि, सामाजिक रीति, नैतिक मूल्यों एवं मन्त्र की उपज होता है। अतः साहित्यकार की दृष्टि, विषयों के लिए अपने चारों ओर के जीवन से परिबद्ध रहती है। वह जीवन से विषय ग्रहण कर जीवन दृष्टि से उनके अर्थ को विधि बनाता है। काव्यशास्त्र उपर्युक्त साहित्य की सामान्य विशेषताओं को आधार बनाकर विविध नियमों की सृष्टि करता है। अतः इनमें से व मिथ्या, जिनका संबंध विशेष रूप से काव्य के वस्तु-पक्ष से होता है, समसामयिक ऐतिहासिक सदर्भों पर निर्भर रहने के कारण एतादृश रूप में सदा प्राप्त नहीं हो सकते। शायद इसीलिए आधुनिक युग का प्रबुद्ध आचार्य रम सिद्धान्त के विवेचन में इस वस्तुगत प्रबंध के विस्तृत निरूपण, परीक्षण और पुनरावृत्ति की आवश्यकता नहीं समझता। जो हो, प्रत्यक्ष या परोक्ष, स्पष्ट या सूक्ष्म, वाच्य

^१ प्रयोगत्वमनापेक्षे काव्ये नास्वादसम्भव । अभिनवभारती, पृ० २६१

या व्यंग्य, प्रधान या गौण, जिस तरह भी काव्य में विभाव-पक्ष का अंकन किया जाए, वि-
की सापेक्ष महत्ता असंदिग्ध है—यहाँ तक कि आधुनिक युग में आचार्य रामचन्द्र शुक्ल
समालोचक ने काव्य में विभावन-व्यापार को सर्वोपरि स्थान देते हुए विभाव की प्रधानता
स्थापित की है।^१

संस्कृत के आचार्यों ने विभाव को भावों का हेतु, निमित्त अथवा कारण कहा है।
जिस साहित्य के प्रकाश में विभाव-पक्ष का निरूपण किया गया, उसके विषय जीवन्त प्राणी
एवं उनसे संबद्ध घटनाएँ रही। अतः विभाव के स्वरूप का स्पष्टीकरण भी यही कहकर
किया गया कि वाचिक, आंगिक तथा सात्त्विक अभिनय के सहारे चित्तवृत्तियों का विशेष
रूप से विभावन अर्थात् ज्ञापन करानेवाले हेतु, कारण अथवा निमित्त को विभाव कहते हैं।
और भी स्पष्टीकरण करते हुए कहा गया कि 'विभावना' का अर्थ केवल ज्ञापन कराना
नहीं है, बल्कि वासना-रूप में सूक्ष्म रूप से अवस्थित रति आदि स्थायी भावों को आस्वाद-
योग्य जो बनाते हैं, वही विभाव है।^२

इस प्रकार काव्य-विषय का समग्र वस्तु-पक्ष विभाव नाम से अभिहित किया गया।
सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो इन आचार्यों ने काव्य के भाव-पक्ष को विषय-पक्ष से सर्वथा
पृथक् करके रस-सामग्री में अन्तर्भूत कर लिया। कदाचित् इसीलिए भरत ने अपने प्रसिद्ध
रस-सूत्र में स्थायी भाव का पृथक् उल्लेख न करके 'रस-निष्पत्ति' ही कहा है, क्योंकि स्थायी
भाव ही रसत्व को प्राप्त होता है। अतः काव्य-विषय का कार्य स्वयं कारण कैसे हो सकता
है? सहृदय के मन में स्थित वासना-रूप स्थायी भाव, विभावादि काव्य-विषयों के ससर्ग से
कार्य-रूप उदबुद्ध एवं उनसे संयुक्त होकर रसानुभूति का कारण बन जाते हैं। इस प्रकार
इन आचार्यों के अनुसार काव्य का विषय वस्तुरूप घटनाएँ एवं पात्र ही हो सकते हैं। इनके
विभाव-विवेचन से यह सर्वथा स्पष्ट है। आज विभाव को यदि भावोद्बोध का कारण,
हेतु या निमित्त, दूसरे शब्दों में, काव्य-विषय माना जाए तो उसकी स्थिति कुछ भिन्न हो
जाएगी। भाव के आलम्बन सर्वदा रक्त-मांस के जीव, उद्दीपन—प्राकृतिक वातावरण आदि
स्थूल, नयनगोचर विषय न होकर सर्वथा अमूर्त, सूक्ष्म भाव या विचार भी हो सकते हैं।
आत्मपरक प्रगीतियों में आलम्बन व्यंग्य हो सकता है और कवि की अपनी मनोभावना
या आत्म-विश्लेषण व्यक्त हो सकता है। छायावाद की रोमानी प्रगीत-राशि इसका उदाहरण
है। कहीं किसी भाव या विचार की ही सत्ता आलम्बनवत् होकर कोई पात्र अथवा
कवि, स्वयं आश्रय हो सकता है। 'कामायनी' के 'लज्जा' एवं 'चिन्ता' के वर्णन प्रमाण हैं।
इस प्रकार आज काव्य के आलम्बन बदल गए और परंपरागत आलम्बनों के रूप एवं
क्षेत्र बदल गए। जो उद्दीपन की सूची में परिगणित किए गए विभाव थे, वे स्वयं आलम्बन
बन बैठे।

विभाव के दो मुख्य भेद : १. आलम्बन एवं २. उद्दीपन, तथा आलम्बन के भी
दो भेद : १. आश्रय एवं २. आलम्बन (स्थिति भेद से) किए गए। इनमें से आलम्बन,

^१ रस-मीमांसा, पृ० १०६-११६

^२ वासनारूपतयातिसूक्ष्मरूपेणावस्थितान् रत्यादीन् स्यादियानो विभावयन्ति रसास्वादाभङ्कुर
योग्यतां नयन्ति इति विभावाः। काव्यप्रदीप, पृ० ६१

भावों के विषय आश्रय भावों के आश्रयभूत एवं उद्दीपन जाग्रत भावों के उद्दीपक कारण कहलाता है। इनमें से आश्रय वह पात्र होता है जिसके मन में विषय या आनन्दन के प्रति भाव जाग्रत गक उद्दीपनों से उद्दीपित होता है। स्थिति-भेद में वह चन्द्रमत्ता रहता है और आत्मपरक कविताओं में स्वयं कवि आश्रय होता है। अतः उसको विशेष महत्त्व नहीं दिया गया।

संस्कृत के आचार्यों में भरत और शारदातनय को छोड़कर शृंगाररस रमा के आलम्बना का निरूपण अन्य आचार्यों ने नहीं किया। हिन्दी के आचार्यों की स्थिति भी इस संबंध में प्रायः यही है। शृंगार रस में विशेष अभिरुचि होने के कारण नायक-नायिका भेद का पयागत से अधिक विस्तार इन आचार्यों ने किया और सामायिक ऐतिहासिक सद्भावों एवं अभिरुचि के अनुसार एत सूचियों में परिवर्तन होते रहे। संस्कृत आचार्यों से 'हरिऔध' तक नायक-नायिका भेद का यह विवेचन अध्ययन की दृष्टि में भोजक हो सकता है हमारी सामाजिक, सांस्कृतिक स्थिति और अभिरुचि का, रीति नीति का परिचायक हो सकता है। साथ ही यह काव्य-परंपराओं की (समसामयिक) समझ में भी कदाचित् सहायक हो सके कि नु यह लक्षण निर्माण काव्य में व्यावहारिक उपयोग की दृष्टि से (विशेषकर आधुनिक साहित्य के सद्भव में) विशेष उपादेय शापद नहीं है।

रस कोई भी ही आलम्बना के स्वरूप ध्येय या इयत्ता निर्धारित नहीं की जा सकती। और प्रयोग बहूना के इस युग में तो यह भी कदापि आवश्यक नहीं कि आलम्बन आत्मतर हो। जहाँ कवि आत्म विप्लवण या आत्माभिव्यक्तता करता है वहाँ कभी आलम्बन व्यय रहता है कभी सर्वथा प्रच्छन्न। कविता केवल रचनाकार की एक मन स्थिति, एक अनुभव या एक विचार की परिचायक होती है। ऐसी स्थिति में इस प्रकार के मन निर्धारण या सूचा नियम करने के सभी प्रयास व्यय मिश्र होंगे। काव्य का कोई भी विषय आलम्बन होगा।

जो वान उपर आलम्बन विभाव के विषय में हमने कही, ठीक वही उद्दीपन के विषय में भी चरिताय हाती है। जिस प्रकार काव्यशास्त्र में केवल शृंगार रस के आलम्बनों का विवरण मिलता है उसी प्रकार उद्दीपनों का भी। शारदातनय न अक्षय विभिन्न रसों के अनुकूल उद्दीपन विभावों का आठ भेदों का वर्णन किया है। यह विभाजन रस का पून वृत्ति के अनुकूल उद्दीपन के प्रभाव के आधार पर किया गया है। ये भेद हैं १ ललित २ ललितानाम ३ स्थिर ४ चित्र, ५ दृष्ट ६ स्वर, ७ निन्दित तथा ८ चिह्न।^१ इन भेदों के विभूत विवेचन में जाने के लिए यहाँ अवकाश नहीं है क्योंकि उद्दीपनों की संख्या भी नियम नहीं की जा सकती।

उद्दीपन भी काव्य विषय होते हैं। व्यावहारिक दृष्टि से यदि काव्य में उनकी स्थिति का स्पष्टीकरण किया जाए, तो कहना होगा कि आलम्बन विभाव भाव या अनुभूति का प्रधान विषय एवं उद्दीपन विभाव प्रासंगिक या सहायक विषय होते हैं। तादक में जो स्थिति आधिकारिक वृत्त के साथ प्रासंगिक वृत्त की होती है वही काव्य में आलम्बन के साथ उद्दीपन की।

^१ भावप्रकाश, ४१४

शास्त्रों में शृंगार रस के संदर्भ में जिन उद्दीपनों की चर्चा गई है, उ एक बात का उल्लेख अप्रासंगिक न होगा। साहित्यदर्पणकार ने इनका वर्णन है कि : "उद्दीपन के अन्तर्गत मुख्यतः आलम्बन की चेष्टाएँ तथा देश-काल हैं।"^१ इस प्रकार उद्दीपन के चार भेद बताए गए : १. आलम्बन के गुण, २.

३. उसका अलंकरण, ४. तटस्थ। बात कुछ विचित्र है। प्रथम तीन को आलम्बन अथवा अवभाव से पृथक् उद्दीपन के अन्तर्गत कैसे गिना जा सकता है? आलम्बन का आशय रूप, गुण, चेष्टाओं से संपन्न व्यक्ति अर्थात् एक निश्चित व्यक्तित्व से युक्त व्यक्ति ही होगा। कथित विशेषताएँ व्यक्तित्व के धर्म हैं। इनसे विहीन जड़ आलम्बन किसी भाव का विषय हो ही कैसे सकता है? किसी भी भाव का आलम्बन केवल अस्थिचर्ममय व्यक्ति नहीं, विविध रूप, गुण, क्रिया से संपन्न व्यक्तित्व होता है। अतः ये उद्दीपन कैसे होंगे? रही बात तटस्थ उद्दीपनों की। उनके पीछे निश्चय ही तर्क का बल है। वातावरण एवं प्रकृति जहाँ अन्य विषय के प्रति भावना को उद्दीप्त करने में सहायक होगी, वहाँ वह उद्दीपन मानी जाएगी, और जहाँ स्वयं निरपेक्ष रूप में काव्य का विषय होगी, वहाँ आलम्बन मानी जाएगी। विरोध केवल इस बात का रहा है कि प्राचीनों ने प्रकृति की गणना मात्र उद्दीपनो में की।

निष्कर्ष रूप में, आलम्बन और उद्दीपन के भेद, महत्त्व, सापेक्ष-निरपेक्ष स्थिति का निर्णय, भावना के प्रत्यक्ष-परोक्ष विषय के आधार पर किया जा सकता है।

अनुभाव

रस-सामग्री का निरूपण नाटक के प्रसंग में होने से प्रत्येक विषय का वर्णन अभिनयात्मकता को दृष्टि में रखकर किया गया। इस प्रकार सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाए तो रस-सामग्री के दो पक्ष हो गए—अनुभूति-पक्ष और अभिव्यक्ति-पक्ष। स्थायी-संचारी आदि भावों का संबंध रस के अनुभूति-पक्ष से और अनुभाव, हाव, सात्त्विक आदि का इन अनुभूतियों की अभिव्यक्ति से रहा। शास्त्रों में किए गए अनुभाव-विवेचन से हमारा मतभेद हो सकता है, विभाजन और सूचियों से असहमति संभव है, किन्तु एक बात सर्वथा सिद्ध है—जिन्हें शास्त्र में अनुभाव अर्थात् आलम्बन के प्रति आश्रय के हृदयस्थित भावों का अनुवर्तन या अभिव्यक्ति करानेवाली विशेष आंगिक, वाचिक चेष्टाएँ कहा गया, पाठक को उस भाव-विशेष से अवगत कराने का एकमात्र माध्यम वही हैं। अतएव रसानुभूति कराने में इनकी साधनरूपता सर्वथा सिद्ध है। प्राचीनों ने क्योंकि नाटक के संदर्भ में इनका विवेचन किया, अतः दो या अधिक पात्रों की परस्पर आलम्बन एवं आश्रय-रूप में सापेक्ष स्थिति के आधार पर इनका संबंध आश्रय की भावानुगत बाह्य चेष्टाओं से स्थापित कर दिया। इनका अनुभाव-निरूपण स्थूल, दृश्यात्मक अभिनय से संबद्ध रहा। 'नाट्यशास्त्र', 'दशरूपक' आदि का अनुभाव-लक्षण इस बात का प्रमाण है कि अनुभावों को आश्रय की अभिनयरूप, वाचिक तथा आंगिक ऐसी चेष्टाओं का पर्याय माना गया, जो एक ओर उसके हृदयस्थित भावों के व्यक्त बाह्यरूप होती है, और दूसरी ओर सहृदय को उस भाव-विशेष का भावन कराती हैं। भावन करने के अभिप्राय को भी इन आचार्यों ने स्पष्ट करते हुए कहा है कि इसका अभिप्राय है—साक्षात्कार कराना अथवा अनुभवगोचर बनाना। इस प्रकार आश्रय की दृष्टि

से ये अनुभाव काय-रूप होते हैं और सहृदय की दृष्टि से कारण रूप । इसीलिए साहित्य दपणकार ने रस का अनुभावन कराने की दृष्टि से इन्हें उद्दीपन विभाव भी कहा है ।

काव्य-मृजन और काव्यानुभूति होना व निमित्त अनुभाव-योजना की सायबना मनो-वैज्ञानिक दृष्टि से भी सिद्ध होती है । अंतर आज केवल इनका है कि आचार्यों ने इस प्रश्न के मनोवैज्ञानिक पक्ष पर बल न देकर अभिनयारमक पक्ष पर अधिक बल दिया है परिणामतः इसका स्वरूप अत्यंत स्थूल अभिनयपरक भांगित होने लगा जबकि व्यापक रूप से काव्यगत पात्रों की अनुभूति की बाह्य अभिव्यक्ति के सभी उपक्रम अनुभावों के अन्तर्गत आएँगे ।

भरत से श्री रूपगोस्वामी तक अनुभाव के भंग में क्रमशः विस्तार होता रहा । भरत और भानुभक्त ने अभिनय की दृष्टि में रखने हुए अनुभावा के क्रमशः वाचिक आंगिक तथा सात्त्विक तथा कायिक मानसिक आहाय तथा सात्त्विक आदि भेद किए । इस विभाजन को कुछ अनिश्चित नवीनता तथा विस्तार देने का श्रेय शारदातन्त्रय शिगमूपान तथा रूपगोस्वामी आदि विद्वानों को है । इस विभाजन और तदनंतर विस्तार एवं परिवर्तन का विवरण विद्वानों ने प्रस्तुत किया है । उम सूची की पुरातन्युक्ति या औचित्य-परीक्षण व्यय का विस्तार एवं वाग्विलास होगा । क्योंकि रस सामग्री के अर्थ तत्त्वा की भाँति अनुभावा के संवध में भी निस्संकोच कहा जा सकता है कि उनकी सन्ध्या अन्तिम रूप से नियत नहीं की जा सकती । सामान्य रूप से वे सभी वाचिक आंगिक मानसिक आहाय अथवा सात्त्विक चष्टाएँ जो पात्र के हृदयस्थित भाव की व्यञ्जक हों अनुभावों के अन्तर्गत आएँगी । अभिव्यक्ति की ये विविधियाँ पात्र परिस्थिति में स्थिति देशकाल वातावरण सभी पर निर्भर रहती हैं अतः अतर्गत हो सकती हैं । इनके अतर्गत हाव हला सात्त्विक आदि परिगणित होने चाहिए या नहीं अथवा लिंग भंग में इनमें कोई अंतर आना चाहिए अथवा नहीं ये प्रश्न संवधा गौण हैं । वे सभी चष्टाएँ जो मनस्थित भाव की व्यञ्जक होंगी अनुभावों के अन्तर्गत आएँगी ही और पुरुष और नारी के भेद से तो क्या व्यक्ति-व्यक्ति में भेद से अनुभावा में अंतर उपस्थित होगा । देशकाल वातावरण एवं सम्भवा के अन्तर से भी ये अन्तर्भाव भिन्न हो जायेंगे इस बात में शका नहीं हो सकती । अनुभावों की संख्या उनका विभाजन उनका स्वरूप सभी कुछ समग्र ऐतिहासिक संदर्भ पर निर्भर है । उनकी स्थिति निश्चित नहीं की जा सकती । प्राचीनता द्वारा किया गया विभाजन संवधा जनन और तत्कालीन नहीं था । उसके पीछे दो निश्चित कारण थे १ तत्कालीन सामाजिक स्थिति जिसका प्रतिफल साहित्य में हुआ २ काव्य में नाटक की प्रमुखता अतएव अभिनयारमक दृष्टि से इस सामग्री का निदर्श व विवरण ।

दूसरा प्रश्न अनुभावा की स्थिति में संवधित है । इस संवध में दो मत हैं । प्राचीनता ने हावा का अन्तर्भाव अनुभावा के अन्तर्गत कर लिया । इस प्रकार उनकी स्थिति आलम्बन और आश्रय दोनों में ही संभव हुई । यही परंपरा हिन्दी के लक्षण-ग्रन्थों में पालित हुई जिसका विरोध आचार्य शुक्ल ने किया । अनुभाव के अतर्गत केवल आश्रय की चष्टाएँ ही आ सकती हैं । आश्रय की चष्टाओं का उद्देश्य किंसा भाव की व्यञ्जना करना होता है । पर हावों का संविवश किसी भाव की व्यञ्जना कराने के लिए नहीं होता बल्कि नायिका का मोहक प्रभाव बढ़ाने के लिए, अर्थात् उसकी रमणीयता की वृद्धि के लिए होता है ।

जिसकी रमणीयता या चित्ताकर्षकता का वर्णन या विधान किया जाता है, वह आलम्बन होता है। अतः 'हाव' नामक चेष्टाएँ आलम्बनगत ही मानी जाएँगी और आलम्बनगत होने के कारण उनका स्थान 'विभाव' के अन्तर्गत ही ठहरता है।^१

इस प्रकार आचार्य शुक्ल हावों का संबंध आलम्बन की चित्ताकर्षकता बढ़ाकर आश्रय के हृदयस्थित भाव को उद्दीप्त करने के कारण उद्दीपन विभाव से मानते हैं, अनुभावों से नहीं। पंडित रामदहिन मिश्र ने उनके इस मत का उचित विरोध किया है। उनका तर्क है : "अंगज अलंकारों में 'हाव' की गणना है, और ये अलंकार अनुभाव ही है।" रस उद्दीपक आलम्बन की चेष्टाएँ उद्दीपन कहलाती हैं। पर 'हाव' इस प्रकार का नहीं होता, क्योंकि वह कार्य-रूप है, कारण-रूप नहीं है। इससे विभाव के अन्तर्गत 'हाव' की गणना नहीं की जा सकती।^२

वस्तुतः उद्दीपन विभाव की स्थिति कारण-रूप हो, यह अनिवार्य नहीं है। अनुबंध केवल यह है कि वह आश्रय के भाव को उद्दीप्त करे। इसीलिए उद्दीपन आलम्बन से सर्वथा पृथक् सत्ता वाले भी होते हैं, वातावरण की गणना इसका उदाहरण है। इससे भिन्न 'हाव' का संबंध पात्र के (आलम्बन हो या आश्रय) हृदयस्थित भाव से होता है। वे इस कारण-रूप भाव के कार्यरूप में अभिव्यक्त होते हैं। उद्दीपन और अनुभाव में भेद यही है कि अनुभाव के लिए उक्त संबंध अनिवार्य है, उद्दीपन के लिए नहीं। यदि आलम्बन के हृदयगत भाव को अभिव्यक्त करने वाले अनुभाव आश्रय के भाव को उद्दीप्त भी करे तो उनकी अनुभावरूपता में कोई अन्तर नहीं पड़ता। 'हाव' या 'अनुभाव' का चित्रण रसोद्दीपकता के उद्देश्य से नहीं किया जाता, पात्र की हृदयस्व-भावना की अभिव्यक्ति के लिए किया जाता है। इसीलिए 'हावों' की गणना अंगज अलंकारों में की गई है। निष्कर्ष रूप में आश्रय अथवा आलम्बन की वे समग्र, चेष्टाएँ जो उसकी हृदयस्थ भावना का अनुवर्तन करती हैं, अनुभाव कहलाएँगी। यदि ये अनुभाव आलम्बनस्थ होकर आश्रय के प्रति उद्दीपन का कार्य करें तो भी उससे कोई विरोध नहीं। उद्दीपन से उनका भेद यही है कि उद्दीपन की कारण-रूपता (आश्रय की भावना उद्दीप्त करने के निमित्त) और अनुभाव की परिणामरूपता (पात्र के हृदयस्थ भाव के कार्य-रूप) अनिवार्य है। इसके अतिरिक्त यदि अनुभाव उद्दीपक भी हो जाएँ तो किसी प्रकार की आपत्ति या विरोध उत्पन्न नहीं होता।

डॉ० आनन्दप्रकाश दीक्षित ने इस समस्या का विचित्र समाधान प्रस्तुत किया है। "आलम्बन हो चाहे आश्रय, दोनों में ये चेष्टाएँ अनुभाव ही बनकर उपस्थित होती हैं, किन्तु आलम्बन के अनुभाव आश्रय में स्थायी भाव को विशेष रूप से उद्दीप्त करने में सहायक होते हैं, अतएव उस समय ये अनुभाव भी विषय बन जाने से उद्दीपन की श्रेणी में पहुँच जाते हैं। पृथकता-बोध के लिए ही दो नामों का सहारा लिया गया है, अन्यथा हम इन्हें 'उद्दीप्त' तथा 'उद्दीपक अनुभाव' ही कहना उपयुक्त समझते हैं।"^३

जैसा कि पहले स्पष्ट किया जा चुका है अनुभाव और उद्दीपन के व्यावर्तन के मूल में दृष्टि-भेद है, केवल पार्थक्य-बोध के लिए ही दो नामों का सहारा नहीं लिया गया।

^१ गोस्वामी तुलसीदास, पृ० ६१-६२

^२ काव्य-वर्णन, पृ० ८३

^३ रस-सिद्धान्त : स्वरूप-विश्लेषण, पृ० २६

इसके अतिरिक्त जालम्बनगत अनुभावा को उद्दीपक अनुभाव तो कहा जा सकता है, आश्रय की चेष्टाआ का उद्दीप्त अनुभाव कैसे कहा जाएगा ? उद्दीपन सदैव भाव का होता है, अनुभाव का नहीं ।

आश्रय और आलम्बनगत अनुभावों की चर्चा तो संस्कृत के काव्यशास्त्र में की गई और अधिक महत्त्व आश्रय के ही अनुभावों को दिया गया । वह सब नाटक एवं महाकाव्यादि बृहद् काव्य-रूपा के प्रसंग की बात थी, जहाँ एकाधिक पात्रों की भीड़ भाड़ काव्य रचना में अभिवायना के रूप में स्वीकृत थी । अन परिस्थितिविशेष में आश्रय-आलम्बनादि महज रूप में वनमान रहते थे । यहाँ तक कि भक्तिप्रवण रम-भीनी प्रगीतियाँ भी एकाधिक पात्रों की कल्पना करके रची जाती रही । मुक्तकों में भी पृष्ठभूमि एक संपूर्ण प्रसंग, स्थिति तथा तमवधिन समय प्रपञ्च कल्पित रहता था, अन इन विविध अंगों की खोज अमभव नहीं थी । अभिहित सामग्री के आधार पर व्यंग्य सदभं की कल्पना कर ली जाती थी ।

इस प्रकार अनुभाव का लक्षण केवल यही हो सकता है कि काव्य-निघड मूल अनुभूतिया भाव जिन बाह्य चेष्टाआ के माध्यम से संप्रेषित ह, वे अनुभाव हैं । भले ही मूल अनुभूति किसी ओर की एवं चेष्टाएँ किसी ओर की हों । इस संबंध में आश्रय-आलम्बनादि के बचन नियत यही किए जा सकते हैं ।

जव्य-रसमीक्षा में सूक्ष्मिभवा

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य-निघड जिम वस्तुगत सामग्री को विभाव कहकर समझाया गया पश्चिम में उसकी व्याख्या के लिए प्रसिद्ध कवि जालोचक इलियट ने 'जा-जेक्टिव कोरिरेटिव' सिद्धांत का प्रतिपादन किया । कवि का अन्तर्गत भाव किस माध्यम से सहृदय तक पहुँचना है और इस माध्यम का रूप तथा काव्य एवं कलाओं में इसका महत्त्व क्या है ? यही इस सिद्धान्त के प्रतिपादन के मूल में मुख्य प्रश्न या समस्या है । संस्कृत काव्यशास्त्र में 'विभाव' जहाँ एक ओर सहृदयगत भावों के कारण-रूप स्वीकार किए गए हैं, वही वे द्रुमरी आर कवि के भावा के बाह्य या माध्यम भी होते हैं । कवि के भावों को सहृदय तक वहन करने के लिए वे मध्यस्थ-रूप होते हैं । वही कृति को वस्तुगत रूप प्रदान करते हैं ।

हैमलेट' के सदभ में इलियट ने अपन प्रसिद्ध उद्धरण में इसी वस्तुगत या मूर्त सामग्री की व्याख्या करते हुए कहा है

"कला के रूप में सबका की अभिव्यक्ति का एकमात्र ढग एक 'वस्तुनिष्ठ सहृदयधी' (जा-जेक्टिव कोरिरेटिव) की खोज है, दूसरे शब्दों में वस्तुओं की एक राशि, एक स्थिति, घटनाआ की एक शृंखला जो उस भवेग-विशेष के लिए 'फार्मूला' बन जाए, ऐसा फार्मूला जिसमें ऐंद्रिय अनुभव में परिणत होनेवाले बाह्य तथ्यों के प्रस्तुत होने पर वह सबेग तत्काल उद्बुड हो जाता है ।"¹

कवि अपने संवेगों या अनुभूतियों को किसी मध्यवर्ती माध्यम या सामग्री के बिना सीधे सहृदय तक संप्रेषित नहीं कर सकता, अतः वस्तुओं, स्थितियों या घटना-शृंखला के रूप में इस मूर्त सामग्री का होना अनिवार्य है। यह सामग्री इस प्रकार कवि की अमूर्त अनुभूतियों व संवेगों का सम्मूर्तन या मूर्त रूप है। इसी के द्वारा कवि और पाठक के बीच संबंध-सूत्र का निर्माण होता है। 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' के द्वारा कवि अपने कथ्य या संप्रेष्य को मूर्त रूप प्रदान करता है।

इलियट के इस काव्य-सिद्धान्त का मूल स्रोत प्रो० मेरिओ प्राज ने एजरा पाउण्ड के इस कथन में माना है कि : "कविता एक प्रकार का प्रातिभ गणित है, जो हमें समीकरण प्रदान करता है—अमूर्त आकारों, त्रिकोणों, वृत्तों आदि के समीकरण नहीं, बल्कि मानव-संवेगों के समीकरण।"^१ प्रो० प्राज के अनुसार पाउण्ड की यह काव्य-विषयक धारणा इलियट के 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' सिद्धान्त का आरंभ-बिन्दु कहा जा सकता है।^२

प्रो० आइवर विण्टर्स ने प्राज के मत का समर्थन करते हुए अपनी ओर से इतना और जोड़ा है कि यह सिद्धान्त-विशेष एजरा पाउण्ड से भी प्राचीन है और इसके बीज एडगर एलेन पो के निम्नलिखित उद्धरण में मिलते हैं :

"कुशल कलाकार एक निश्चित, अद्वितीय अथवा एकात्मिक प्रभाव उत्पन्न करने के लिए ऐसी घटनाओं की सृष्टि करता है और फिर उन घटनाओं को इस प्रकार सुनियोजित करता है कि अभीष्ट प्रभाव की सृष्टि में सर्वाधिक सहायक सिद्ध हो।"^३

विमसाट ने इस काव्य-सिद्धान्त का मूल स्रोत फ्रांसीसी 'प्रतीकवादी' कवियों के सिद्धान्त और प्रयोग में माना है।^४ उनके अनुसार प्रतीकवादियों का तर्क यह है कि कविता संवेग को सीधे अभिव्यक्त नहीं कर सकती, संवेग केवल उद्बुद्ध किए जा सकते हैं। बोदलेयर की स्थापना थी कि प्रत्येक वर्ण, ध्वनि, गंध, भावबोध और प्रत्येक चाक्षुष विम्ब परस्पर विनिमेष्य है। मलार्ने ने यह घोषणा की कि कविता विचारों से नहीं, बल्कि शब्दों से लिखी जाती है और फिर उन्होंने इस सूत्र के अनुसार मुद्रा या भाव-व्यंजना की विधियों के रूप में कल्पित शब्दों की संभावनाओं का अनुसंधान किया।

जिस भाषा में इलियट ने उपर्युक्त संदर्भ में भाव-व्यंजना की वस्तुनिष्ठता का निरूपण किया है, वह अभिव्यंजनावादी भावात्मकता का आभास देती है, साथ ही कुछ विचारकों के अनुसार वह इतनी तर्क-शिथिल है कि उससे वस्तुनिष्ठता की अभीष्ट प्रतिष्ठा नहीं हो पाती। संभवतः इसीलिए इलियट का 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव'-संबंधी उपर्युक्त कथन आइवर विण्टर्स^५ और एलीसिओ वाइवास^६ जैसे सूक्ष्म विचारकों की आलोचना का विषय बना है।

^१ द स्पिरिट ऑफ़ रोमान्स, पृ० ५

^२ सदर्न रिव्यू, जिल्द २, अंक ३, पृ० ५२५

^३ ऑन मॉडर्न पोएट्स, पृ० ४२

^४ लिटरी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६७-६८

^५ ऑन मॉडर्न पोएट्स, पृ० ४३

^६ क्रिएशन एण्ड डिस्कवरी, पृ० १८४

विभासाद^१ ने पूर्वोक्त उद्धरण के स्थान पर इलियट के एक अन्य उद्धरण को 'अंजिक्रिटव कोरिलेटिव' का कम सदोप और अपेक्षाकृत अधिक सतोपप्रद रूप माना है। मेटाफिजिकल कवियों की विशेषताओं का निरूपण करने हुए इलियट ने कहा है कि "वे अपने सर्वोत्तम रूप में मन की स्थितियाँ और अनुभूति के लिए शाब्दिक पर्याय खोजने के प्रयत्न के बावजूद सन्तुष्ट थे।"^२ हम कथन में 'मानसिक स्थितियाँ और अनुभूति' शब्द पूर्ववर्ती कथन की शुद्ध मद्देगाम्यता में वही अधिक व्यापक और सतुस्तित है। इसके अतिरिक्त शाब्दिक पर्याय (वबल इविवेनेण्ट) भी अधिक भाष्यक एवं सुन्दर प्रयोग हैं। इलियट के 'ओजेक्टिव कोरिलेटिव' के सिद्धान्त की आलोचना प्रायः उनके द्वारा 'इमोजन' और 'अंजिक्रिट' के बीच निरूपित संबंध और रचना-प्रक्रिया को लेकर हुई। किंतु कान्प की, अपने सूट्ट रूप में, एक वस्तुरूप सत्ता होती है, जिसमें उसके वस्तुनिष्ठ उपादानों का विशेष महत्त्व है, यह इलियट के जालाचका ने भी स्वीकार किया है। एनीमिओ वाइवाम ने सबेग को अभि व्यञ्जना पर बल न देना ही कहा कि "कविता उस सब की अभिव्यक्ति करती है, जिसे कवि उसमें वस्तुगत रूप में ग्रहण के लिए प्रस्तुत करता है।"^३ वाइवाम नेवल यह स्वीकार करने के पक्ष में न थे कि "कविता में प्रस्तुत सब कुछ मात्र सबेगो को उद्बुद्ध करने के लिए होता है। उनका विचार था कि कृति में निहित वे सभी तत्त्व अपने-आप में महत्त्वपूर्ण होने हैं, जिनका सबंध कृति की ऐन्द्रिय-ग्राह्य सतह, रूपविधान तथा भाव और विचार में होता है।"^४

पश्चिम में कवि के सबेगा या भावा के व्यञ्जक उपकरणों को 'रूप' (फॉर्म) का अर्थ माना गया। जो सबेग-रूप है, वह इसी 'रूप' के माध्यम से कलाकृति के रूप में स्थापित होता है और वही पाठक की सौन्दर्यानुभूति का कारण बनता है, ऐसा पश्चिम के अधुनातन चिन्तकों ने स्वीकार किया है। कलावादियों ने इसीलिए कलाओं के सदर्भ में 'सांकेतिक रूप' का महत्त्व स्वीकार किया है और सृजन लंकार के उसे 'प्रतीकात्मक रूप' (मिम्बोलिक फॉर्म) कहा है। वे 'सिम्बल' का प्रयोग लगभग उसी अर्थ में करती हैं जिसमें सी० डे लीविस ने 'इमज' शब्द का प्रयोग किया है, उनका 'प्रतीकात्मक रूप' या लीविस के शब्दों में 'काव्य-विम्ब' (पोएटिक इमज) का निर्माण अनन्त तन्त्रा से होता है। लंकार के शब्दों में "कवि शब्दों के माध्यम से घटनाओं, व्यक्तियों, सबेगात्मक प्रतिक्रियाओं, अनुभवों, स्थानों, जीवनदशाओं के 'आभास' (अपिपरेस) की सृष्टि करता है, ये सृजित वस्तुएँ कविता के तत्त्व होते हैं, और इनसे, सेसिल डे लीविस के शब्दों में, 'काव्य-विम्ब' का निर्माण होता है।"^५

१ लिटरी क्रिटिसिज्म ऑ शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ६६६

२ The metaphysical poets, were, at best, engaged in the task of trying to find the verbal equivalent for states of mind and feeling

३ क्रिप्टान एण्ड इलिकवरी, पृ० १६८

Selected Essays, p 248

४ वही, पृ० १६८

५ What the poet creates out of words is an appearance of events, persons, emotional reactions, experiences, places, conditions of life these created things are the elements of poetry, they constitute what Cecil Day Lewis has called "The poetic image" *Problems of Art*, p 148

इस प्रकार काव्य मूर्तविधान को जो घटनाओं, चारित्र्य, जड़-चेतन प्रकृति जीवनादि के रूप में काव्य में व्यक्त होता है, सूजन लैंगर ने एक प्रकार का 'आभास' या और आगे बढ़कर 'प्रतिभास' (मेम्बलेन्स) कहा है। वे इसे 'प्रतिभास' कहने के पक्ष में क्यों हैं? इसके लिए नर्क प्रस्तुत करते हुए उन्होंने कहा है कि : "इस सजित काव्यात्मक प्रतिभास का वास्तविक वस्तुओं, तथ्यों, व्यक्तियों और अनुभवों का सामानान्तर प्रतिभास होता आवश्यक नहीं है। यह सामान्यतः आभास मात्र होता है। यह मूलतः आदर्श या संभाव्य वस्तु (वर्चुअल ऑब्जेक्ट) है और ऐसी ही संभाव्य वस्तु कलाकृति होती है। यह नितान्त सजित होती है।"¹

निष्कर्ष रूप में, लैंगर के मतानुसार काव्य-निबद्ध उक्त मूर्तविधान, कवि-सृष्टि होती है। वे कलाकृति के वे तत्त्व हैं, जिनसे उसका रूप-निर्माण होता है। वे वास्तविक वस्तुओं के अनिवार्यतः समानान्तर न होने पर भी उनका 'प्रतिभास' प्रस्तुत करते हैं। यह 'प्रतिभास' एक प्रकार की संभाव्य वस्तु होता है। इस प्रकार लैंगर ने भी काव्य में वस्तुगत तत्त्वों की निर्वंधना पर बल दिया, भले ही वह 'प्रतिभास' रूप हो।

अभिध्वक्ति के वे तत्त्व भावमूलक होते हैं, इसका स्पष्टीकरण करते हुए लैंगर ने कहा कि : "कलाकृति या अन्य वस्तु एक चिह्न का कार्य करती है जो किसी तथ्य की ओर संकेत करता है—किसी ने कैसा अनुभव किया, उसका क्या विश्वास है, वह कहाँ और कैसे रहता था अथवा उनके स्वप्नों को किसने दुःस्वप्न बनाया।"² इसी प्रकार संगीत के संदर्भ में उन्होंने कहा कि : "संगीत संवेगात्मक जीवन का ध्वन्यात्मक प्रतिरूप है।"³ कलामात्र को जिस परिभाषा को घोषित रूप में उन्होंने अपने विवेचन का आधार बनाया, वह इस प्रकार थी : "कला ऐसे रूपों का नृजन है, जो मानव अनुभूतियों के प्रतीक होते हैं", दूसरे शब्दों में : "कला मानव अनुभूतियों की प्रतीकात्मक रूप-मृष्टि है।"⁴

कलाकृति की प्रतीकात्मकता पर उन्होंने बार-बार बल इसलिए दिया कि वे उसे अनुभूतियों की अनुकृति नहीं मानती। यहाँ तक कि कलाकृति के रूप में अवतरित या मूर्त अनुभूतियाँ जीवन की वास्तविकता से पूर्णतः असंबद्ध हो सकती हैं। यदि दर्शक ने कभी वास्तविक जीवन में उनका अनुभव न भी किया हो, तो भी वह इन कला-प्रतीकों के माध्यम से अवतरित इस 'अनुभूत जीवन' का अनुभव संभावना के रूप में कर लेगा।

परन्तु यह सब होते हुए भी यद्यपि कलाकृति आत्मनिष्ठ विशेषताओं को उद्घाटित करती है, तथापि स्वयं वस्तुरूप होती है; उसका उद्देश्य अनुभूतिमय जीवन को मूर्त करना होता है।

इस प्रकार काव्य-निबद्ध मूर्त तत्त्वों को, जो सहृदयगत भावों के कारण एवं कविगत

¹ The created poetic semblance need not be a semblance of corresponding actual things, facts, persons, or experiences. It is quite normally a pure appearance, a sheer figment; it is essentially a virtual object; and such a virtual object is a work of art. It is entirely created.

Problems of Art, p. 148.

² फ्रीलिंग एण्ड फ्रॉम, पृ० २६

³ वही, पृ० २७

⁴ वही, पृ० ४०

भावा क परिणाम होते है लंगर न कला का अनिवाय तत्त्व माना है तथा उनकी भाव निभरता का बारबार प्रतिपादन करते हुए उनकी वस्तुरूपना की रक्षा की है। व तो जावनानुभूतिया क गत्यात्मक रूपाकारो को भी तद्रूपकल रूपा म बांधने को बात बरनी है अतः सवगा के प्रतीकात्मक रूप अथवा कलाकार जिन वस्तुरूप चरित्रा का चयन करता है स्थिर न होकर गत्यात्मक रूप (डाइनमिक फाम) धारण करते है। सवत करना अप्रासंगिक न होगा कि लंगर न अपना विवचन मुफ्यत मगीत और नूय कला क सम्भ म किया अतः प्रवृत्त्या रूप म गत्यात्मकता क गुण की चर्चा करना उनके लिए अनिवाय था।

काय म मूनता (कत्रीटनस) को प्रमिद्ध समाचोचक एफ० आर० लीविस न लगभग मूय क रूप म प्रतिष्ठित किया है। लीविस की कक्रीट विषयक अवधारणा का सवध यथाथ (रियल) से है और वे उस साहित्य का मूय स्वीकार करते है। द ग्रट ट्रिडिशन म लीविस ने बार बार इस शब्द का प्रयोग किया है तथा वे प्राय निश्चितता (स्पसिफिर्मटी) त्थ्यपरता (एक्चुएलिटी) मिद्धि (रिअलाइजेशन) और स्पष्टता (क्विडनम) आदि शब्दा का प्रयोग भी स्थानापन्न क रूप म करते है परन्तु इन सब शब्दो का प्रयोग एक ही अर्थ-व्यजना क लिए किया गया और वह यह है कि साहित्य म व्यक्तियो को इतने मून या यथातथ्य रूप म उपस्थित किया जाए कि पाठक को उनकी वास्तविकता की अनुभूति हाने नगे। वस्तुन सामाय व्यवहार क इन शब्दा को लीविस न विशय अर्थवत्ता प्रदान करते हुए जिन अवधारणाओ के लिए प्रयुक्त किया है उनका स्पष्टीकरण इनके अक्षरण या शाब्दिक अनुवाद द्वारा मभव नहीं है। फिर भी इस वस्तु निष्ठता या मूनता को अभिव्यक्ति की पूणता या सयप्रता का पर्याय माना जा सकता है। जान किन्तहन ने सकेत किया है कि लीविस का यह सिद्धान्त चरित्रप्रधान और मनो विश्लेषणात्मक उपयासा पर शिष्य प्रधान उपयासा की अपक्षा अधिक सुखद रूप स लागू किया जा सकता है।^१

साहित्य या काय म वस्तुतत्त्व के माध्यम स लेखक अपन सवेग को अभिव्यक्त या सिद्ध करना है। उसके मन म वस्तुविषयक जो पूवनिधत धारणाएँ होती है उह वह विनिष्ट शब्द याजनाओ म बांधकर प्रस्तुत करता है अतः पात्रक वृति का एक सश्लिष्ट इकाई क रूप म ग्रहण करना हुआ इन सकता क माध्यम स उन यक्त वस्तु की खोज करता है। लीविस ने इसी प्रक्रिया की विशयना का इन्क्वैमण्ट और रिअलाइजेशन शब्दा म अभिहित किया है। रिअलाइजेशन का सवध इस प्रकार मयाथ की अभिव्यक्ति स जुड जाता है।

भावा के विभावन या सम्भूतन की प्रक्रिया के लिए रिअलाइजेशन शब्द क प्रयाग पर टिप्पणी करत हुए विसट वकले ने कहा है कि इस शब्द म न केवल सृजन की व्यजना निहित है किंसा वस्तुमय का प्रस्तुति का भाव है वत्कि आत्मोपलब्धि की ओर भी संकत है जिसे आत्मामिव्यक्ति न कहकर आत्मसाध कहा जाय तो बहतर होगा।^२

^१ ब्रिटिश जनस आफ एश्युटिजस जिल्द ५ न० १, जनवरी १९६५ पृ० १५

^२ पोएट्री एण्ड मोरेलिटी, पृ० १६४

काव्य में सम्मूर्तन की यह प्रक्रिया आत्मोपलब्धि इस अर्थ में है कि उसके मूल में होने वाले अनुभव का कृति में विद्यमान होना अनिवार्य है। कृति में प्रस्तुत किसी वस्तुस्थिति से संबद्ध अनुभूतियों का उसमें निहित रहना आवश्यक है। यही इस 'रिअलाइजेशन' संज्ञा के प्रयोग में अवस्थित विरोधाभास है कि वह मूर्त के माध्यम से अमूर्त है, वस्तु के माध्यम से आत्म की ऐसी सिद्धि की ओर संकेत करती है, जिसमें आत्मा की सत्ता का भी विलोप न हो।

लीविस ने वस्तु और संवेग की इस परस्परापेक्ष एवं परस्परावलम्बित स्थिति को काव्यात्मक सत्य कहा है। उनके लिए 'काव्यात्मक सत्य' (पोएटिक रिएलिटी) और 'कलात्मक सच्चाई' (आर्टिस्टिक सिन्सिएरिटी) तत्त्वतः पर्याय हैं। और यह सच्चाई है— कविता में ऐसी वस्तुस्थिति का होना जो उसके मूलवर्ती संवेग के साथ न्याय कर सके।

लीविस की उपर्युक्त मान्यताओं से यह भ्रम न हो जाए कि वस्तुगत सामग्री संवेग-सिद्धि का माध्यम मात्र है, इसलिए लीविस ने एक निबंध में 'प्राउड मेजी' नामक रचना के पढ़ने से होनेवाले प्रभाव की व्याख्या करते हुए कहा कि : "उसे पढ़ते समय हमें संवेग मात्र के प्रस्तुत किए जाने की प्रतीति नहीं होती। जैसे-जैसे हम कविता में प्रस्तुत नाट्य-तत्त्वों को ग्रहण करते जाते हैं, संवेग स्वयं विकसित होकर अपने को परिभाषित करता चलता है।"¹

लीविस की धारणा थी कि : "कविता एक कथन है जो मूर्त होता है और एक बार जब हम किसी कविता को पूरा पढ़ लेते हैं, वह हमें एक ऐसी जटिल संघटना के रूप में प्रतीत होती है जो सूक्ष्म जीवन से जीवन्त हो।"² लीविस के मतानुसार संवेग और मूर्त उपादानों के बीच यह संतुलन केवल कविता की वस्तुरूपता के माध्यम से सिद्ध होता है। मूर्त वस्तुरूप उपकरणों में अनुस्यूत संवेग की सिद्धि में लीविस ने वीद्विकता को प्रमुख एवं महत्त्वपूर्ण साधन माना है। किन्तु साथ ही बुद्धि-तत्त्व को भी वे तब तक स्वीकृति नहीं देते, जब तक वह वस्तु-तत्त्व में और उसके माध्यम से व्यक्त न हो।

पश्चिम में काव्यगत मूर्त उपादानों को व्यापक अर्थ में 'विम्ब' विषयक अवधारणा के अन्तर्गत समाविष्ट किया गया है, जो अपने-आप में स्वतंत्र अध्ययन का विषय है। उक्त विषय का विस्तृत विवेचन प्रस्तुत संदर्भ में विशेष प्रासंगिक नहीं है।

निष्कर्ष-रूप में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र और काव्यशास्त्र में काव्य एवं कलाओं में मूर्तता या वस्तुनिष्ठता पर पर्याप्त बल दिया गया है। विचार-पद्धति के भेद से विभिन्न विचारकों ने इस विशेषता की व्यंजना के लिए नाना रूप शब्दावली का प्रयोग किया है। इलियट ने यदि उसे 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' कहा तो लैंगर ने 'सिम्बॉलिक फ़ॉर्म' और 'डाइनेमिक फ़ॉर्म' और लीविस ने उसे 'कक्रीटनेस' के सिद्धान्त द्वारा समझाया। व्यापक रूप से काव्यगत मूर्त उपकरणों को विम्ब-विधान का अंग भी स्वीकार किया गया। काव्य और कलाओं में व्यक्त इस मूर्त सामग्री के लिए प्रयुक्त उपर्युक्त संज्ञाओं के संबंध में भी तीव्र मतभेद और विवाद रहा। सबसे अधिक मतान्तर इस प्रश्न को लेकर व्यक्त किया गया कि संवेग और इस मूर्त सामग्री के बीच क्या संबंध है? अमूर्त संवेग किस प्रक्रिया के

¹ स्कूटिनी, जिल्द १३, नं० १, स्प्रिंग १९४५, पृ० ५३

² वही, पृ० ५४

द्वाग यह मूल रूप धारणा करते हैं जोर सिद्ध कलाकृति या काव्यकृति में सबेगो तथा इन मूल उपादानों की परम्परगत स्थिति का स्वरूप क्या है ? अस्तु इस सबध में सभी विचारकों में पूण मतेव्य है कि काव्य-सिद्ध सबेगो का एकमात्र माधन यही मूल सामग्री है, अतः कृति में उमका महत्त्व सबेगा में अधिक् नहीं तो उनके समतुल्य अवश्य है ।

विभावन-व्यापार और सम्मूर्तन

भारतीय काव्यशास्त्र में 'विभाव' के रूप में, और पश्चिमी विचार-प्रणाली में 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' एवं 'कंप्रीटनस' तथा 'विम्ब विधान' आदि शब्दों के द्वारा जिन अवधारणा की चर्चा की गई है उमका सबध काव्य में अनुभूत तत्त्व के गहन मूल उपादानों में है । दोनों परंपराओं के आचार्यों ने समान रूप से वस्तु-विधान के महत्त्व का प्रतिपादन करते हुए उमका विवेचन किया है । जिन विचारकों की दृष्टि अपेक्षाकृत आत्मवादी है, उन्होंने इस विधान या वस्तु मृष्टि को माध्यम मात्र मानते हुए उसके द्वारा व्यजित 'सबेग' को सर्वाधिक महत्त्व दिया । इसके विपरीत वस्तुवादी वर्हिनिष्ठ दृष्टि के विचारकों ने काव्य में विभाव तत्त्व या मूल द्रव्य विधान को अधिक महत्त्वपूर्ण माना । वस्तुतः यह प्रश्न भारत में उम विवाद का विषय नहीं रहा, जितना पश्चिम में । रस सिद्धान्त में जहाँ एक ओर अनुभूति के महत्त्व को महद्दय एवं कवि पक्ष में प्रतिष्ठित किया गया, वहीं काव्य-रस में रस के वस्तुनिष्ठ रूप की दृष्टि में मपूर्ण विभाव पक्ष का विधान किया गया । यही विभाव पक्ष कवि में पाठक तक भाव के वहन का मुख्य माधन है । एक ओर सहृदय पक्ष में उसकी रस या भावानुभूति पूर्णतः विभाव निर्भर रहती है, दूसरी ओर कवि पक्ष में भाव के संप्रेषण की मफनता का रहस्य भी विभाव निर्माण की क्षमता में निहित रहता है ।

आचार्य शुक्ल ने काव्य के दो पक्षा—भाव और विभाव की चर्चा करते हुए कहा है कि "काव्य में विभाव ही मुख्य है ।" विभाव-रस के निर्माण को शुक्लजी व्यापक रूप से विम्ब-निर्माण मानते थे और इसीलिए उन्होंने कविता का काव्य अर्थ-ग्रहण कराना न मात्र-कर विम्ब ग्रहण कराना माना है । कवि की इस वस्तु चित्रमय मृष्टि को महत्त्व देकर जब आचार्य शुक्ल उमें रचयिता की सहृदयता पर निर्भर मानते हैं तो इतिष्ठ की 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' मधवी धारणा में उम अद्भुत माम्य दृष्टिगत होता है । इतिष्ठ ने 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' को मूलवर्ती भावा विचारों में मशब्द, यहाँ तक कि उनके लिए फॉर्मूला रूप माना है । इतिष्ठ द्वारा प्रयुक्त 'कारिलेटिव' शब्द ही उनकी भाव-मवहना का द्योतक है । इसी प्रकार शुक्लजी भी एक ओर तो उह कवि की कल्पना के प्रयान क्षेत्र कहते हैं और दूसरी ओर कल्पना को अनुभूति की अनुगामिनी मानकर परोक्ष विभाव का सबध भाव या अनुभूति में जोड़ देते हैं

"'विम्ब-ग्रहण' कराने के लिए चित्रण काव्य का प्रथम विधान है, जो 'विभाव' में दिखाई पड़ता है । काव्य में विभाव' मुख्य समझना चाहिए । भावी के प्रकृत आधार या विषय का कल्पना द्वारा पूण और यथानध्य प्रत्यक्षीकरण कवि का पहला और सबसे आवश्यक काम है । या तो जिन प्रकार विभाव अनुभाव आदि में हम कल्पना का प्रयोग पाते हैं, उसी प्रकार उपमा, उत्प्रेषा आदि अलंकारों में भी, पर जबकि रस ही काव्य में

प्रधान वस्तु है, तब उसके संयोजकों में कल्पना का जो प्रयोग होता है वही आवश्यक और प्रधान ठहरता है। रस का आधार खड़ा करनेवाला जो विभावन-व्यापार है, वही कल्पना का सबसे बड़ा प्रधान कार्य-क्षेत्र है। किन्तु वहाँ उसे यो ही उड़ान भरना नहीं होता; उसे अनुभूति या रागात्मिका वृत्ति के आदेश पर चलना पड़ता है। उसे ऐसे स्वरूप खड़े करने पड़ते हैं जिनके द्वारा रति, हास, शोक, क्रोध इत्यादि का स्वयं अनुभव करने के कारण कवि जानता है कि श्रोता या पाठक भी उनका वैसा ही अनुभव करेंगे।^१

शुक्लजी के उपर्युक्त उद्धरण से तीन बातें स्पष्ट हैं : १. काव्य में विम्ब-ग्रहण कराने के लिए चित्रण तथा कल्पना द्वारा पूर्ण और यथातथ्य प्रत्यक्षीकरण कवि का सबसे पहला और आवश्यक काम है, २. विभावन-व्यापार काव्य में सर्वाधिक प्रधान कार्य है, ३. यह विभावन-व्यापार रागात्मिका वृत्ति का अनुगामी होता है।

इलियट ने भी इस काव्यगत वस्तु-विधान को इतना अधिक महत्त्व दिया है कि वे उसे 'काव्य में सवेगों की अभिव्यक्ति का एकमात्र साधन मानते हैं।' इस विभाव-सृष्टि को जिसे शुक्लजी ने 'वस्तु-चित्रमय' कहा है, दोनों ही ने गैली के अन्य वाह्य उपकरणों, अलंकार, भाषा आदि से भिन्न मानते हुए अलगया है और उसकी पृथक सत्ता निरूपित की है। शुक्लजी इस वस्तु-चित्रमयता के विधान को—काव्य के प्रकृत स्वरूप को संघटित करने का प्रयास मानते हैं और अलंकार आदि को वाह्य आडम्बर फैलाने का अभ्यास स्वीकार करते हैं।^२ और इलियट अपने विवेचन में स्पष्ट उल्लेख करते हैं कि 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' 'वस्तुओं की एक राशि, एक स्थिति, घटनाओं की एक शृंखला' है, जो संवेगों के लिए 'फार्मूला रूप' हो जाती है। शुक्लजी ने जिम बात को काव्योचित भाषा में कहा, प्राचीन आचार्यों ने जिसे संस्कृत में शास्त्रीय भाषा में कहा, उसी को इलियट और एजरा पाउण्ड आदि पश्चिम के चिन्तकों ने गणित और विज्ञान की भाषा में कहने की चेष्टा की है। इलियट के अनुसार जिस प्रकार उन्नत फार्मूला के उपस्थित होने पर पाठक के मन में संवेग तत्काल उद्बुद्ध हो जाते हैं, उसी प्रकार संस्कृत की सर्वमान्य परिभाषा के अनुसार विभाव, भावों के कारण होते हैं।

भारतीय और पाश्चात्य विचारको में उक्त विचार-साम्य नाटक और समाह्वानात्मक प्रबंध विषयों के संदर्भ में तो अत्यंत स्पष्ट रूप से स्वीकार किया जा सकता है; परन्तु मुक्तकों में एवं लघु गीतियों में यह विभाव-योजना कैसे सिद्ध होती है, इसका उत्तर पूर्व के ध्वनिवादी और पश्चिम के प्रतीकवादी विचारकों ने प्रस्तुत किया। भट्टतोत ने जहाँ रसास्वाद के निमित्त वर्णन में चित्रमयता या दृश्य-गुण को अनिवार्य माना था, वहाँ अभिनवगुप्त ने चित्र के सर्वांग विवरण को कल्पनापेक्षी कहकर छोड़ दिया, जो उचित ही था। फ्रांस के प्रतीकवादी विचारकों ने यह तर्क कविता में संवेगों की व्यंजना की व्याख्या के लिए प्रस्तुत किया है। उनका कथन है कि संवेगों की अभिव्यक्ति नहीं, उद्बोधन ही किया जा सकता है। शब्दों के माध्यम से, जो स्वयं प्रतीक-रूप हैं, विचार व्यंजित रहते हैं। यही बात वस्तु-चित्र-विधान के संबंध में सत्य है। प्रतीक किसी भी अन्य वस्तु-चित्र या स्थिति का भी वाचक हो सकता है। इस संबंध में अभिनवगुप्त का कथन है कि कवि-

^१ चिन्तामणि, भाग २, पृ० २

^२ रस-मीमांसा, पृ० १०६

कल्पना में निमित्त चित्र पूर्ण विवरण के अभाव में कल्पित गद्य मन्त्रों के माध्यम से ध्वजित रहता है। परन्तु वाच्य या व्यंग्य किसी भी रूप में वस्तु चित्रा की सत्ता वाच्य में सभी ने स्वीकार की है। शब्दजी ने इस प्रश्न की व्याख्या अत्यन्त युक्तियुक्त रूप में प्रस्तुत करते हुए कविता के दो रूप माने हैं भावप्रधान और विभावप्रधान। उनका शब्दात्त भाव प्रधान कविता में—एसी कविता में जिसमें सवेदना की विवृति ही रहती है—आत्मघ्न का आशय पाठक के ऊपर छोड़ दिया जाता है। विभाव प्रधान कविता में—ऐसी कविता में जिसमें आत्मघ्न का ही विवृत रमणीय चित्रण रहता है—सवेदना पाठक के ऊपर छोड़ दी जाती है।^१

शब्दजी का मत दूसरे प्रकार की कविता के पक्ष में है अपनी अनुभूति या सवेदना का लबा चौड़ा व्यौरा पक्ष करने की अपेक्षा उन तथ्यों या वस्तुओं को पाठक की कल्पना में ठीक ठीक पहुँचा देना जिन्होंने वह अनुभूति या सवेदना जगाई है कवि के लिए हम अधिक आवश्यक समझते हैं।^२

कविता की यह वस्तुनिष्ठता अथवा उसमें मूल वस्तुचित्रात्मकता का जो आशय पश्चिम में रोमाण्टिक वाच्य दृष्टि के विरोध में साधुनिक युग में बढ़ चला उस पर प्राचीन सस्कृत वाच्यशास्त्र में पर्याप्त बल दिया जा चुका था। सभी रसों की संयोजक सामग्री का विधान करते हुए विभाव-पक्ष का विस्तारपूर्वक निर्देश किया गया है। परन्तु माघ ही विभिन्न रसों के सदर्भ में जिन विभावों का उल्लेख किया गया है, उनका आशय विभावों की स्वयं प्रतिपादन करना नहीं। वस्तुतः किसी भी भाव का आत्मघ्न काव्य का विभाव होने में समय है।

सस्कृत वाच्यशास्त्र का आरंभ नाटक के सदर्भ में हुआ था, अतः भरत ने अपने संपूर्ण विवेचन में उन तत्त्वों पर बल दिया जिनमें मूर्तिमत्ता तथा अभिनयात्मकता की प्रधानता थी। भरत ने अपने रस सूत्र में विभाव अनुभाव एवं सचारी का ही उल्लेख किया क्योंकि उन्हीं के माध्यम से भाव मूर्ति मूल रूप धारण करती हुई वस्तुनिष्ठ नाट्य के रूप में निष्पादित होती है। भाव तो उनके मूल में निहित रहते हैं और हम वस्तुरूप प्रपञ्च के अनिश्चित भाव की अनुभूति ही हो सकती है अभिव्यक्ति के संप्रेषण नहीं। इसीलिए भरत ने इसी वस्तुचित्रमय नाट्य मूर्ति का ही विस्तारपूर्वक सामोपाग विवेचन किया। जहाँ 'नाट्य शास्त्र' का सवाग हम वस्तुरूप नाट्य प्रपञ्च के लिए समर्पित है वहाँ भाव विवेचन केवल एक अध्याय में किया गया है। विभावों की उक्त मूर्तिमत्ता का जिनका सुन्दर निर्वाह 'नाटक' में संभव है उसका अर्थ विभावों में नहीं। इसीलिए आधुनिक आलोचक एफ० आर० लीविस जब नाट्य में मूर्तिमत्ता पर बल देते हैं तो उपमास के सदर्भ में भी वे नाटक के क्षेत्र में शब्दावली का प्रयोजन करते हुए वस्तुरूपायन की इस प्रक्रिया को इन्वेन्टिफ़ेण्ड तथा कन्वर्टिबल आदि शब्दों में समझते हैं। य सभी शब्द एक ही दिशा की ओर इंगित करते हैं—वाच्यवृत्ति की वस्तुरूपता या मूर्तिमत्ता का भावों की बाहिनी है और जिसके अभाव में भाषा का न कोई अर्थ है न महत्त्व और न अभिव्यक्ति का आधार ही। इसी वस्तुगत आधार का उल्लेख करते हुए भरत ने उनका विवृत विवेचन किया था।

^१ २ चित्तमणि भाग २, पृ० १०२

भारतीय विभाव संबंधी अवधारणा की समानता जितनी अधुनातन विचारकों की तत्संबंधी विचारधारा से है, उतनी रोमानी वर्ग के कवि-चिन्तकों से नहीं। काव्य-निबद्ध वस्तुगत उपादानों की जिस एक या अधिक विशेषताओं की ओर पश्चिम के विद्वानों ने सकेत किया है वे समवेत रूप में विभाव की अवधारणा में मिल जाती है। इलियट, प्रतीक-तादी मलार्मे और एफ० आर० लीविस की चर्चा की जा चुकी है। यह भी संयोग है कि जिस कवि-सृष्टि को सृजन लैंगर ने 'प्रतिभास', 'प्रतीकात्मक रूप', 'गत्यात्मक रूप' या 'जीवन्त रूप' कहा है, वह भी विभाव संबंधी अवधारणा के अन्य पक्षों से साम्य रखती है। एक ओर वे कवि-सृष्टि मूर्त कृति को तथ्य से अलगते हुए उसे एक प्रकार का 'प्रतिभास' कहती हैं, दूसरी ओर संस्कृत के आचार्य भी कवि-सृष्टि को अलौकिक कहते हुए उसे लोक-जीवन और सामग्री से भिन्न करके देखते हैं। 'विभाव' काव्यगत पारिभाषिक शब्द है जो लौकिक भावों के विषय या आलम्बनों के लिए प्रयुक्त नहीं हो सकता। संस्कृत काव्यशास्त्र में ऐसा अनेक स्थलों पर शब्द-भेद से कहा गया है। काव्य के संदर्भ में 'विभाव' का अर्थ है—भावों के काव्यवद्ध कारण, निमित्त या हेतु; और जो मूर्त होते हुए भी यथार्थ न हो वह 'प्रतिभास' के अतिरिक्त क्या हो सकता है ?

इसी प्रकार लैंगर ने कला को जब 'गत्यात्मक रूप', 'प्रतीकात्मक रूप', या 'जीवन्त रूप' कहा तो उनका अभिप्राय संवेगगर्भित रूप से था। 'गत्यात्मक रूप' का अर्थ है—वह रूप जो भाव-संपृक्त हो, और भावों की गति से ही जिसे गति प्राप्त हो। 'प्रतीकात्मक रूप' का अभिप्राय हुआ—वह मूर्त या वस्तुरूप कलाकृति, जो किसी अनुभूति का प्रतीक हो और यह अनुभूति उसका अभिव्यंग्य हो। इसी रूप को जब वे 'जीवन्त रूप' (लिविंग फॉर्म) भी कहती हैं तो अनुभूति ही वह तत्त्व है जो रूप को जीवन्तता, अर्थगरिमा तथा गति प्रदान करता है। ठीक इसी प्रकार विभाव कवि की तत्संबंधी अनुभूति के प्रतीक होते हैं। ये प्रतीक निश्चित रूप से गत्यात्मक होते हैं, क्योंकि विभाव के अन्तर्गत जड़ मूर्ति-चित्र नहीं, समस्त कार्य-व्यापार, घटना-शृंखला आदि आ जाती है, और किसी भी काव्य-रचना में गति शिल्प और अनुभूति दोनों पक्षों में रहती है। किसी अनुभूति-क्षण का मूर्त रूप या उपादानों में बंधना ही गत्यात्मक प्रक्रिया है और यह अनुभूति रचना के 'समग्र' में उत्तरोत्तर विकसित होती है। वे सहृदय के भाव के कारण, अतः कवि की अनुभूति के संवाहक होते हैं। 'भाव' शब्द के व्युत्पत्यर्थ में यह आशय निहित है, अतः वे जीवन्त तो स्वयं होंगे। निष्कर्ष-रूप में लैंगर के मत के सभी पक्षों का विभाव की भारतीय अवधारणा से पूर्ण साम्य है।

उपर्युक्त विवेचन से स्पष्ट है कि रस-सिद्धान्त की विभाव संबंधी अवधारणा जितनी अधिक प्राचीन है, उतनी ही आधुनिक पाश्चात्य चिन्तन के निकट है। रस के आरम्भिक विवेचन में वस्तुनिष्ठता और मूर्तिमत्ता पर जितना अधिक बल दिया गया, उतना काव्य और विशेषकर मुक्तक के संदर्भ में रस-चर्चा आरम्भ होने पर नहीं। ध्वनि-सिद्धान्त की प्रतिष्ठा ने इस समस्या के लिए जो समाधान सहज सुलभ कर दिया, उससे इस भ्रम को प्रचार मिला कि रस-सिद्धान्त मूलतः भावनिष्ठ और आत्मनिष्ठ दृष्टि है, जबकि वास्तविक स्थिति यह है कि रस-सिद्धान्त अपनी आरम्भिक स्थिति में उतना ही वस्तुप्रिय और मूर्ति-मत्ता का पोषक सिद्धान्त है, जितना कोई भी आधुनिक पाश्चात्य काव्य-सिद्धान्त।

भाषा की व्यञ्जना शक्ति

भाषा की जिस शक्ति से रसात्मक काव्य की मूर्ति होती है उसे संस्कृत काव्यशास्त्र में व्यञ्जना अथवा ध्वनि की मञ्जा ही गई है। सभा व्यञ्जक शब्द अनिवायन रसात्मक नहीं होत किन्तु रसात्मक होने के लिए शब्द का व्यञ्जक होना अनिवाय है। संस्कृत काव्य शास्त्र में काव्य भाषा की व्यञ्जकता का मागोपाग विचार ध्वनि सिद्धान्त के अन्तर्गत किया गया है जो वस्तुतः रस सिद्धान्त का पूरक है—यही तर्क कि अपने परिनिष्ठित रूप में यह सिद्धान्त का रसध्वनि सिद्धान्त का रूप में प्रतिष्ठित है।

रस की प्रतिष्ठा मूलतः नाट्य के सदर्भ में हुई थी। यद्यपि भरत मुनि ने रसको 'काव्याय' नाम से भी स्मरण किया किन्तु उनकी दृष्टि निरन्तर नाट्य पर ही केन्द्रित थी। नाट्य में तो विभावादि के समयोग से रस निष्पत्ति की व्याख्या कर दी गई थी किन्तु काव्य में रस निष्पत्ति की व्याख्या के लिए बहुत दिनों तक कोई उपयुक्त सिद्धान्त सुझा न था। भ्रामह दण्डी वामन श्रुति आदि आरम्भिक आनन्दार्थिकों को भी रस विषयक पाल था और वे भी काव्य में रस की विषय प्रकार की सत्ता का अनुभव करते थे, किन्तु रस की उस त्रिगुणता को स्पष्ट करने के लिए उनके पास कोई सम्यक् माध्यम न था। आनन्दवर्धन पहले आचार्य हैं जिन्होंने इस विषय को स्पष्ट करने का प्रयास किया और कहा कि इसका माध्यम कि इस काव्य में उह सफलता भी मिली। ध्वनि सिद्धान्त इसी प्रयास का परिणाम है।

आनन्दवर्धन ने स्पष्ट शब्दों में कहा कि जिस प्रकार रियसो में उनके प्रतिष्ठित अवयवों में अनिश्चित एक विषय प्रकार का लावण्य भागित होता है उसी प्रकार महाकविता की वाणी में वाच्यता से विनमण एक प्रतीयमान वस्तु रसिक अन्तः को प्रतीत होती है।^१ यह प्रतीयमान अर्थ स्वाद है जससे रस निर्व्यद होता है वह असाक सामान्य अथवा अलौकिक है तथा उसमें महाकविता की प्रतिभा विषय परिस्फुरित होती है।^२ इस प्रकार महाकविता के काव्य में रसिका की जो विषय प्रकार का अर्थ प्रतीयमान होता है वह प्रतिभा विषय की अभिव्यक्ति है। इसलिए इसकी प्रतीति भी सबको नहीं होती है। ध्वनि

१ प्रतीयमान पुनरप्येष धस्तुवस्ति वाणीषु महाकवीनाम् ।
यत्तत्रमिद्वावयवातिरिक्त विभाति सात्त्विकमिवारणाम् ॥ ध्व-मालोक १।४

२ सरस्वती स्वादु तदर्थवस्तु निर्व्यन्दमाना महतां कवीनाम् ।
अलौकिकामायमभिव्यनक्ति परिस्फुरत प्रतिभाविशयम् ॥ ध्व-मालोक १।६

कार के अनुसार : “वह प्रतीयमान अर्थ केवल शब्दार्थ के नियमो के ज्ञानमात्र से नहीं जाना जाता, वल्कि वह तो काव्यार्थ के तत्त्वज्ञ लोगो द्वारा ही जाना जाता है ।”^१

प्रश्न यह है कि वह अर्थ क्या है ? ध्वनिकार ने इसका उत्तर देते हुए कहा है कि : “उस अर्थ की अभिव्यक्ति की सामर्थ्य रखनेवाला कोई शब्द है । वे शब्द और अर्थ महाकवि के यत्नपूर्वक प्रत्यभिज्ञेय है ।”^२

वह अर्थ व्यंग्य है और उसकी अभिव्यक्ति में समर्थ शब्द ‘व्यंजक’ कहलाता है । वह शब्दमात्र नहीं है, वल्कि शब्द-विशेष है । इसकी परिभाषा करते हुए ध्वनिकार कहते हैं कि : “जहाँ अर्थ अपने-आपको अथवा शब्द अपने अर्थ को गुणीभूत करके प्रतीयमान अर्थ को व्यक्त करते हैं, वह ‘काव्य-विशेष’ विद्वानों द्वारा ध्वनि कहा जाता है ।”^३

व्यंग्यार्थ जिस शब्द-व्यापार से सिद्ध होता है, उसे काव्यशास्त्र में व्यंजना-व्यापार की संज्ञा दी गई है । वैसे, शब्द-व्यापार के तीन भेद माने गए हैं : अभिधा, लक्षणा और व्यंजना । शब्द के उच्चारण के साथ ही जिस अर्थ का बोध होता है, वह उस शब्द का मुख्य अथवा वाच्य अर्थ है । मुख्य अर्थ और उसके बोधक अर्थ में वाच्य-वाचक संबंध होता है । अर्थ वाच्य है, शब्द वाचक है, और जिस वृत्ति के द्वारा इन दोनों में वाच्य-वाचक संबंध उत्पन्न होता है, वह है अभिधा-व्यापार । जब मुख्य अर्थ से काम नहीं चलता और उससे भिन्न किन्तु संबंधित अर्थ से काम लिया जाता है, तो ऐसे अर्थ को लाक्षणिक अर्थ या लक्ष्यार्थ कहते हैं । मुख्यार्थबोध, मुख्यार्थयोग तथा रूढ़ि अथवा प्रयोजन इन तीन निमित्तो से लक्ष्यार्थ होता है । लक्ष्यार्थ का बोध जिस शब्द के द्वारा होता है, और यह संबंध जिस वृत्ति के कारण ज्ञात होता है, उसे लक्षणा कहते हैं । इनके अतिरिक्त काव्य में एक तीसरा अर्थ भी होता है, जिसे व्यंग्यार्थ कहते हैं । व्यंग्य अर्थ का बोध जिस शब्द से होता है, वह उस अर्थ का व्यंजक होता है और उस अर्थ तथा उस शब्द में व्यंग्य-व्यंजक संबंध होता है और जिस शब्द-व्यापार से इस संबंध का ज्ञान होता है, वह है व्यंजना-व्यापार । वृत्ति-भेद से शब्द के जो वाचक, लाक्षणिक और व्यंजक, तीन भेद होते हैं, उसका यह अर्थ नहीं कि कुछ शब्द केवल वाचक, कुछ केवल लाक्षणिक और कुछ केवल व्यंजक ही होते हैं । इस कथन का अर्थ यह है कि वृत्ति-भेद से एक ही शब्द वाचक, लाक्षणिक अथवा व्यंजक हो सकता है ।

व्यंजना-व्यापार की विशेषता यह है कि वह केवल काव्य में होता है । मम्मट ने “स्याद् वाचको लाक्षणिकः शब्दोऽत्र व्यंजकस्त्रिधा” पर वृत्ति में टिप्पणी करते हुए लिखा है कि “अत्रेति काव्य” । इसके साथ ही उन्होंने यह भी लिखा है कि : “शास्त्रे व्यंजकः शब्दो न

१ शब्दार्थज्ञानज्ञानमात्रेणैव न वेद्यते ।

वेद्यते स तु काव्यार्थतत्त्वज्ञैरेव केवलम् ॥ ध्वन्यालोक, १।७

२ सोऽर्थस्तद्व्यक्तिसामर्थ्ययोगी शब्दश्च कश्चन ।

यत्नतः प्रत्यभिज्ञेयौ तौ शब्दार्थौ महाकवेः ॥ ध्वन्यालोक, १।८

३ यत्रार्थः शब्दो वा तमर्थमुपसर्जनीकृतस्वायी ।

व्यङ्गतः काव्यविशेषः स ध्वनिरिति सूरिभिः कथितः ॥ वही, १।१३

प्रसिद्ध इत्यत उक्तमत्रेति ।^१ अर्थात् शास्त्र में व्यञ्जक शब्द प्रसिद्ध नहीं है । इस धारणा की पुष्टि भट्टनायक के भी इस कथन से होती है कि "शब्द के प्राधान्य का आश्रयण करके शास्त्र को अलग मानते हैं, अर्थात्स्व से युक्त को आश्रयण कहते हैं और इन दोनों के गुणों भूत हान की स्थिति में व्यापार का प्राधान्य होने पर वाच्य की धी होती है ।"^२ स्पष्ट ही यहाँ 'व्यापार' का अर्थ व्यञ्जना-व्यापार है । इससे यह ज्ञात होता है कि वाच्य में इतर क्षेत्रों में तो अभिधा और लक्षणा ही होती है, किन्तु वाच्य की यह विशेषता है कि उसमें उन दोनों व्यापारों के अनिश्चित व्यञ्जना व्यापार भी होता है और यह व्यञ्जना-व्यापार अत्यन्त बड़ी नहीं हाना बल्कि केवल वाच्य में ही होता है । इस प्रकार व्यंग्यार्थ एकात्मिक रूप से केवल काव्यात्मक भाषा का गुण है । अतः आचार्यों ने व्यञ्जना के अस्तित्व का विरोध किया है, इसलिए व्यञ्जना की यह क्षेत्रगत विशिष्टता अथवा सीमा ध्यान देने योग्य है ।

व्यञ्जना को परिभाषित करते हुए मम्मट ने कहा है कि "अनेकार्थ शब्द का वाचकत्व अत्र सम्योग आदि से नियन्त्रित हो जाता है, और इस प्रसंग में जब ऐसे अर्थ की प्रतीति होती है, जो कि वाच्य नहीं है, तब वह प्रतीति देनेवाला व्यापार व्यञ्जना-व्यापार ही होता है ।"^३ वस्तुतः शब्द का केवल व्यञ्जक होना असम्भव है । व्यञ्जना अभिधा और लक्षणा दोनों पर अवलम्बित रहती है । व्यञ्जना तब तक प्रवृत्त नहीं होती, जब तक अपना-अपना काम करके अभिधा और लक्षणा निवृत्त नहीं हो जातीं । इस प्रसंग में विश्वनाथ-कृत 'व्यञ्जना व्यापार' का यह लक्षण ध्यान देने योग्य है कि "अभिधा, तात्पर्य तथा लक्षणा की शक्तिर्या अपना-अपना कार्य करके जब उपशील हो जाती हैं, तब त्रिसके द्वारा अधिक अर्थ प्रतीत होता है, वह वृत्ति व्यञ्जना है ।"^४

व्यञ्जना केवल शब्द की ही वृत्ति नहीं है, वह अर्थवृत्ति भी है । जहाँ अर्थगत व्यञ्जना होती है, उसे आर्या व्यञ्जना कहते हैं । आर्या व्यञ्जना में शब्द-परिवृत्ति हो सकती है । मूल शब्द को हटाकर पर्याय शब्दों का प्रयोग करने पर भी वहाँ व्यञ्जना मूढ नहीं होती है । इसलिए कहा गया है कि 'शब्दार्थयुगलरूपस्य वाच्यत्व एवमित्येव स्यादित्यत आह ।' अर्थात् काव्य का ध्वनिस्व शब्दार्थयुगल-रूप होना है, जिस प्रकार 'व्यञ्जक शब्द' होता है, उसी प्रकार 'अर्थोपि व्यञ्जकस्तत्र ।'^५

अर्थ की व्यञ्जकता अनेक प्रकारों से प्रतीत होती है । मम्मट के अनुसार "वक्त्रा या

१ काव्यप्रकाश, २।१

२ शब्दप्राधान्यमाश्रित्य तत्र शास्त्रं पृथग्विदुः ।

अर्थतत्त्वेन युक्तं तु यदात्वाश्रयणमेतयोः ॥

द्वयोर्गुणत्वे व्यापारप्राधान्ये वाच्यधीभवेत् ॥ ध्वन्यालोक, पृ० ८६ पर उद्धृत

३ अनेकार्थस्य शब्दस्य वाचकत्वे नियन्त्रिते ।

सयोगाद्यंतरवाच्यार्थधीकृत व्यापारितरजनम् ॥ काव्यप्रकाश, २।१६

४ विरतास्वभिधायास्तु मयाऽर्थो बोध्यते पर ।

सा वृत्तिर्व्यञ्जना नाम शब्दस्यार्थादिकस्य च ॥ साहित्यदर्पण, २।१२

५ काव्यप्रकाश, २।१५

श्रोता का वैशिष्ट्य, विशिष्ट स्वर में किया गया वाक्य का उच्चारण, प्रकरण, देश-काल आदि का वैशिष्ट्य आदि अनेक कारणों से वाच्यार्थ से भिन्न अर्थ प्रतिभायुक्त रसिक को प्रतीत होता है। ऐसे प्रसंग में एक अर्थ से होनेवाली दूसरे अर्थ की प्रतीति व्यंजना-व्यापार के द्वारा होती है।^१

व्यंजना-व्यापार से संपन्न होनेवाले ध्वनि-काव्य के अनेक प्रकार से विभाग किए जाते हैं। वाच्यमुख से, व्यंजना-व्यापारमुख से, व्यंजकमुख से तथा व्यंग्यमुख से। वाच्यमुख से 'अविवक्षितवाच्य ध्वनि' तथा 'विवक्षितान्यपरवाच्य ध्वनि' दो भेद होते हैं। व्यंजना-व्यापारमुख से 'संलक्ष्यक्रम ध्वनि' तथा 'असंलक्ष्यक्रम ध्वनि' दो भेद होते हैं। व्यंजकमुख से 'शब्दशक्तिमूल ध्वनि', 'अर्थशक्तिमूल ध्वनि' तथा 'उभयशक्तिमूल ध्वनि' तीन भेद होते हैं। व्यंग्यमुख से 'वस्तु ध्वनि', 'अलंकार ध्वनि' तथा 'रस ध्वनि' तीन भेद होते हैं। यद्यपि ध्वनि का यह संपूर्ण प्रपञ्च अधिक-से-अधिक काव्यों को अपनी विचार-प्रणाली में समेटने के लिए किया गया है, तथापि ध्वनि का मूल उद्देश्य रस की ही व्याख्या करना है और ध्वनिकार के विवेचन से यह स्पष्ट है कि ध्वनि से उनका तात्पर्य मुख्यतः रस-ध्वनि ही था। आनन्दवर्धन ने 'ध्वन्यालोक' में स्पष्ट कहा है कि : "हमने इस यत्न का आरंभ रसादि रूप व्यंग्य के तात्पर्य की युक्तता के लिए किया है, न कि ध्वनि के प्रतिपादन मात्र के अभिनिवेश से।"^२ भरत मुनि जिसे 'काव्यार्थ' कहते हैं और आनन्दवर्धन जिस सहृदय-श्लाघ्य 'प्रतीयमान अर्थ' को 'काव्यस्यात्मा' कहते हैं, वह वस्तुतः 'रस' ही है। इसीलिए जब अभिनवगुप्त 'लोचन' में यह कहते हैं कि : "इसलिए रस ही वस्तुतः आत्मा है, वस्तु ध्वनि और अलंकार ध्वनि सर्वथा रस के प्रति पर्यवसित होते हैं",^३ तो वे ध्वनिकार के मन्तव्य को उचित रूप में ही प्रस्तुत करते हैं। एक अन्य प्रसंग में आनन्दवर्धन ने भी ऐसा ही कहा है कि : "व्यंग्य-व्यजक भाव अनेक प्रकार के हो सकते हैं, किन्तु फिर भी कवि को चाहिए कि वह निरंतर रसादि रूप व्यंग्य-व्यजक भाव पर ही अवधान रखे।"^४

रस के संदर्भ में 'ध्वनि' का महत्त्व इसलिए है कि काव्य में रस-निष्पत्ति की व्याख्या ध्वनि के अतिरिक्त किसी अन्य व्यापार से संभव नहीं है। भट्टनायक ने 'भावकत्व' और 'भोजकत्व' दो व्यापारों के द्वारा रसास्वाद की व्याख्या करने का प्रयास किया, किन्तु अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के दोनों व्यापारों को व्यंजना के अन्तर्गत समाविष्ट करते हुए युक्तियुक्त ढंग से सिद्ध कर दिया कि एक व्यंजना-व्यापार ही 'भावना' और 'भोग' दोनों व्यापारों को निष्पन्न करने में समर्थ है। इस प्रसंग में अभिनवगुप्त ने भट्टनायक के मत की

^१ वक्तुवोद्धव्यकाकूनां वाक्यवाच्यान्यसन्निधेः।

प्रस्तावदेशकालादेवैशिशिष्ट्यात्प्रतिभाजुषाम् ।

योऽर्थस्यान्यार्थोहेतुर्व्यापारो व्यक्तितरेव सा ॥ काव्यप्रकाश, ३।१-२

^२ रसादिरूपव्यंग्यतात्पर्यमेवैषां युक्तमिति यत्नोऽस्माभिरारब्धो न ध्वनिप्रतिपादनमात्राभिनिवेशेन । ध्वन्यालोक, पृ० ३६६

^३ तेन रस एव वस्तुत आत्मा, वस्त्वलंकारध्वनि तु सर्वथा रसं प्रति पर्यवस्येते ।

ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ८६

^४ व्यंग्यव्यंजक-भावेऽस्मिन् विविधे संभवत्यपि ।

रसादिमय एकस्मिन् कविः स्यादवधानवान् ॥ ध्वन्यालोक, ४।५

आलोचना करते हुए उनके विचारों को मशगुल रूप में जिस प्रकार प्रस्तुत किया है, वह अत्यधिक महत्त्वपूर्ण है। सम्भेप में यह प्रसंग निम्नलिखित है

वामना व आनन्द के कारण रस की प्रतीति मिट्ट है। वह रसना रूप उत्पन्न होती है। उसमें काव्य और वाचक का अभिप्राय व्यतिरिक्त व्यजना रूप ध्वनन-व्यापार है। भोगीकरण व्यापार काव्य का रस विषयक व्यापार होने का कारण ध्वनन रूप ही है दूसरा कुछ नहीं। समुचित गुणों और अलंकारों का परिष्कृत रूप भावकत्व-व्यापार को भी हम विस्तार करके कहेंगे। कि यह अपूर्व क्या है? यदि आप कहते हैं कि रसों के प्रति काव्य भावक होता है वहाँ आप ही ने भावन करने में उत्पत्तिपन्न को पुनरुज्जीवन कर दिया है। केवल काव्य व शब्दों का भावकत्व नहीं घन सक्तता अर्थात् अर्थ के परिमाण न होने से उनका भावकत्व नहीं बनगा। केवल अर्थों का भी भावकत्व सम्भव नहीं है शब्दान्तर से भी उन अर्थों का उपस्थित होने पर उनमें भावकत्व का योग नहीं। दोनों का भावकत्व तो हमने ही कहा है जहाँ अर्थ अथवा शब्द अर्थ को व्यञ्जित करने हैं। इस कारण से। इसीलिए व्यञ्जकत्व नामक व्यापार में गुण और अलंकार का औचित्य आदि रूप द्विकत्वध्वना का द्वारा भावक काव्य रसों को भावित करना है। इस प्रकार साध्य साधन द्विकत्वध्वना इन तीन अंशों का भावना में करण अथवा साधन अंश में ध्वनन ही आता है। क्या भोग भी काव्य शब्द से नहीं किया जाता है? अपितु वह भोग जो घन मोहाधकार की मकटता व भंग होने का कारण आम्बाद नामधारी एवं द्रुत विन्मर और विवाम रूप है जब किया जाता है तो रोकित ध्वनन व्यापार ही पूर्वाभिव्यक्त होता है। इसलिए यह भोगीत्व अर्थात् भोजकत्व व्यापार रस की ध्वननीयता के सिद्ध हो जाने पर दैवसिद्ध है।^१

इस प्रकार अभिनवगुण न भट्टनायक की मायता का सङ्ग करके यह प्रतिष्ठा किया कि रस व्यंग्य है और रस की अभिव्यक्ति होती है।^२ भट्टनायक न बड़ी दुर्गता से कहा था कि रस न तो उत्पन्न होता है न प्रतीत होता है और न अभिव्यक्त होता है। इसका विपरीत अभिनवगुण न अनेक युक्तियों में रस की प्रतीतिरूपता और अभिव्यक्ति रूपता की स्थापना का। वस्तुतः रस व्यंग्य ही होता है। एक अर्थ सद्भ में लौकिक

^१ सा च रसनारूपा प्रतीतिरुत्पद्यते। साध्यवाचकयोस्तत्राभिप्रायविविक्तो व्यजनात्पन्न ध्वननव्यापार एव। भोगीकरणव्यापारश्च काव्यस्य रसविषयो ध्वननात्मक, नार्थव्यक्तित्वे। भावकत्वमपि समुचितगुणालंकारपरिष्कृतमकमस्माभिरेव वितत्य वक्ष्यते। किमेतत् पूर्वम्? काव्य च रसान् प्रति भावकमिति यदुच्यते तत्र भवतव भावनादुत्पत्तिपन्न एव प्रयुज्जीवित। न च काव्यशब्दानां केवलानां भावकत्वम् अर्थपरिज्ञाने तदभावात्। न च केवलानामर्थानाम् शब्दात्तरेणाप्यमाणत्व तदयोगात्। इयोस्तु भावकत्वमस्माभिरेवोक्तम्।

यजन्तु शब्दो वा तमय व्यक्त इत्यत्र। तस्माद्भोजकत्वाद्येन व्यापारेण गुणालंकारी चित्प्राधिक्येनिकत्वव्यतया काव्य भावक रसान् भावयति इति प्रशयापि भावनायां करपाश ध्वननमेव निपतति। भोगोऽपि न काव्यशब्देन क्रियते अपि तु घनमोहाद्य सकृदतानिर्वाहद्वारेणास्त्वदापरनाम्नि अलौकिके द्रुतिविस्तरविचासात्मनि भोग कृत्ये लौकिके ध्वननव्यापार एव पूर्वाभिव्यक्त। तज्ज्वेद भोगकृत् रसस्य ध्वननीयत्व सिद्धवदसिद्धम्। ध्वनानोक्त लोचन पृ० १६६-२००

^२ प्रतिपत्तुश्च रसावेतो रसाभिव्यक्ति एव रसश्च व्यंग्य एव। वही पृ० ६८

ध्वनि' से 'अलौकिक ध्वनि' की विशिष्टता का निरूपण करते हुए अभिनवगुप्त ने इसी मान्यता को इस प्रकार स्पष्ट किया है : "प्रतीयमान का वह भेद जो कि काव्यव्यापारगोचर बताया गया है, वह स्वप्न में भी स्वशब्दवाच्य नहीं होता । वह वाच्यार्थ की अवस्था में आ ही नहीं सकता । उसका स्वरूप लौकिक मर्यादा के भीतर आ ही नहीं सकता । प्रत्युत, काव्यगत गुणालंकार-संस्कृत शब्दों द्वारा रसिक में हृदयसंवाद उत्पन्न होता है, उसमें रसिक को विभाव, अनुभाव आदि का सौन्दर्य प्रतीत होता है, उस प्रत्यय के साथ ही उन विभावानुभावों के लिए उचित तथा रसिक के मन में पूर्वनिविष्ट रति आदि वासनाओं का जो धीरे-धीरे उद्बोध होता है, उस उद्बोध का सौन्दर्य भी उसे प्रतीत होता है; एवं रसिक का संवित् सुकुमार अर्थात् चर्चणायोग्य होकर रसिक के आनन्दमय चर्चणाव्यापार ही के कारण वह अर्थ आस्वादीय अर्थात् रसनीय होता है । इस प्रकार यह काव्यार्थ काव्यव्यापार-मात्र ही से अर्थात् व्यजना-व्यापार ही से गोचर होता है; शब्दों से वह गोचर नहीं होता । इस प्रकार का, काव्यव्यापार ही से गोचर होनेवाला यह अर्थ ही रसध्वनि है । यह अर्थ ध्वनित ही होता है, वाच्य नहीं होता । अतएव यह व्यजना-व्यापार ही का—जो कि केवल काव्य ही में पाया जाता है—विषय होता है । अन्य किसी भी व्यापार का यह विषय नहीं होता । अतएव रसध्वनि ही मुख्यतया काव्यात्मा है ।"¹

बोध की प्रकृति की दृष्टि से विचार करते हुए रसध्वनि को 'असलक्ष्यक्रम ध्वनि' की सजा दी गई है । रसध्वनि को असलक्ष्यक्रम इसलिए कहा गया है कि जिन विभाव अनुभाव आदि के द्वारा रसादि की प्रतीति होती है, उन विभाव अनुभाव आदि का क्रम रसिक के ध्यान में नहीं आता । वैसे रसादि ध्वनि में भी विभाव आदि का क्रम तो होता ही है; किन्तु रसिक को वह क्रम प्रतीत नहीं होता । ध्वनिकार ने इस बात को पदार्थ-प्रतीति तथा वाक्यार्थ-प्रतीति के दृष्टान्त में समझाया है । जिस प्रकार पदार्थ द्वारा ही वाक्यार्थ-प्रतीति होती है, उसी प्रकार व्ययार्थ-प्रतीति भी वाच्यार्थपूर्विका ही होती है; किन्तु जिसका शब्द-ज्ञान समृद्ध होता है, उसे जब वाक्यार्थ-प्रतीति होती है तो उन पदार्थों की स्वतंत्र प्रतीति एव वाक्यार्थ-निष्पत्ति का क्रम उस व्यक्ति के ध्यान में नहीं आता । अल्पशब्दज्ञानी एवं कुशल शब्दज्ञानी—दोनों की प्रतीति में क्रम तो एक ही रहता है; अर्थात् पहले शब्द, फिर शब्दार्थ, तत्पश्चात् उनमें परस्पर-संबंध और अन्त में वाक्यार्थ, किन्तु अल्पज्ञ वाक्यार्थ तक क्रमण: पहुँचता है, और विज्ञ को शब्द मुनते ही वाक्यार्थ की प्रतीति हो जाती है । काव्य के सहृदय रसिक का भी ऐसा ही अनुभव होता है । उसको भी रस-प्रतीति विभावानुभावों के द्वारा ही होती है; किन्तु यह विभाव है, ये अनुभाव है, ये संचारी है और यह रस है, इस प्रकार के क्रम का उसे भान नहीं होता ।² यही 'झटिति प्रत्यय' है । अतएव इसकी

¹ यस्तु स्वप्नेऽपि न स्वशब्द वाच्यो न लौकिकव्यवहारपतितः किन्तु शब्दसमर्पमाण हृदय-संवादसुन्दरविभावानुभावसमुचितप्राग्विनिविष्टरत्यादिव्यासनानुरागसुकुमारस्वसंविदानन्द-चर्चणाव्यापाररसनीयरूपो रसः, स काव्यव्यापारंरगोचरो रसध्वनिरिति, स च ध्वनिरे-वेति, स एव मुख्यतयात्मेति । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ५०

² यथा अत्यन्तशब्दवृत्तज्ञो यो न भवति तस्य पदार्थवाक्यार्थक्रमः । काष्ठाप्राप्तसहृदयभावस्य तु वाक्यवृत्तकुशलस्येव सन्नपि क्रमः अभ्यस्तानुमानाविनाभावस्मृत्यादिवत् असंवेद्य इति । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १००

अमलक्ष्यग्रमता का विवेचन करते हुए आनन्दवर्धन कहते हैं कि "रसादिरसो हि सत्ये धाध्येन अवभासते।" अर्थात् रम आदि का प्रत्यय विभावादि वाध्या के माना समान ही अवभासित होता है। यहाँ इव अर्थात् 'माना का तात्पर्य यह है कि रसादि प्रतीति न अथ यद्यपि विद्यमान है तथापि ध्यान न नहीं होता।"

रसादिध्वनि की असलक्ष्यग्रमता पर रसध्वनिवादियों ने भी घाटा-मा भनभेद है। यम्मट^३ विश्वनाथ^४ आदि की मान्यता है कि रसादिरस ध्याय असलक्ष्यग्रम ही होता है। किन्तु पंडितराज जगन्नाथ^५ ने रसादि का असलक्ष्यग्रमत्व भी स्वीकार किया है। जहाँ प्रकरण आदि का पर्यायवाचन करना पड़ता है और विभावादि को भी अपनी युक्ति में उल्लेख करना पड़ता है वहाँ रस नामग्री की अभिव्यक्ति विलम्ब न होनी है, इसलिए रसादि प्रतीति का चमत्कार भी मपरता स होना है। अतएव इस दशा में रसादिध्वनि भी 'सलक्ष्यग्रम' होती है। आनन्दवर्धन ने इस प्रकार की ध्वनि को 'अथशक्त्युद्भवध्वनि' का प्रकार बतलाया है। इसकी व्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने कहा है कि यद्यपि रसभाव आदि अथ ध्वयमान हा हाता है कभी भी वाच्य नहीं हाता, तथापि सब असलक्ष्यग्रम का विषय नहीं होता इसके बाद कुछ आगे जाकर एक वाध्याद्धरण का विशरण करते हुए वे स्वीकार करते हैं कि इस प्रकार सति हृदय का विश्राम नहीं मिलता, अपितु हृदय पटन से संपन्न हुए तपश्चया आदि कृतान्त क अनुस्मरण स उम लजा स प्रतिपत्ति करता है इन प्रकार प्रमथ्यायता ही है।^६

सांगण यह कि रमध्वनि मृत्पत असलक्ष्यग्रम और क्वचिन कदाचित् सलक्ष्यग्रम भी होती है।

मशेष में ध्वनि मिडान्त व द्वारा वाच्य में रस की अभिव्यक्ति और व्यंग्यरूपता की प्रतिष्ठा हुई। ध्वनि का स्थापना प्रतिभा के आधार पर की गई, इसलिए एक ही मिडान्त द्वारा भुगपन भाव में कविकृत रस मृष्टि के साथ ही सहृदयगन रसास्वाद की भी व्याख्या हो गई।

^१ ध्वयालोक, पृ० १८८

^२ इव शब्देन असलक्ष्यता विद्यमानत्वेऽपि क्षमस्य व्याख्याता। ध्वन्यालोक लाक्षण, पृ० १८८

^३ न त्वत्तु विभावानुभावव्यभिचारिण एव रस, अपितु रसस्तरित्वास्ति अथ। स तु लाघव न सधयते। वाक्यप्रवाश ४।४१

^४ भावादिरसलक्ष्यग्रमव्यंग्य। अत्र व्यंग्यप्रतीतिविभावादिप्रतीतिकारणकत्वात्समोऽव्यंग्यमिते, किन्तुपलपत्रशतध्वनिभेदवत्लाघवात् सलक्ष्यते। साहित्यदर्पण, पृ० १३२

^५ सोऽयं निगदित सर्वाऽपि रत्यादिलक्षणी व्यंग्यप्रपञ्च स्फुट्टे प्रकरणे शक्ति प्रतीतेषु विभावा-नुभावव्यभिचारिषु सहृदयतमेन प्रमात्रा सुदमेणैव समयेन प्रलीयत इति हेतुहेतुमत्तौ पौर्वापर्यक्रमस्यालक्षणादलक्ष्यग्रमो व्यपदिश्यते। यत्र तु विचारवैद्य प्रकरणम्, उनेया वा विभावाद्यक्षेत्र सामग्रीविलम्बाधीन चमत्कृतेर्मा-पर्यमिते सलक्ष्यक्रमोऽप्येष्य भवति।

^६ यद्यपि रसभावादिर्मो ध्वयमान एव भवति न वाच्य कदाचिदपि, तथापि न सर्वासलक्ष्य-क्रमस्य विषय। इति सति न लज्जायां विश्रयमयति हृदय, अपितु प्राक्कृत तपश्चयाविवृत्तान्तानुस्मरणेन तत्र प्रतिपत्ति करोतीत क्रमव्यंग्यत्वैव।

संवेगात्मक भाषा

आधुनिक पाश्चात्य काव्यशास्त्र में काव्यभाषा संबंधी सर्वाधिक प्रचलित मत आइ० ए० रिचर्ड्स द्वारा प्रतिपादित 'संवेगात्मक भाषा' का है, जिसके अनुसार काव्य में भाषा का 'संवेगात्मक प्रयोग' होता है। रिचर्ड्स के 'संवेगात्मक भाषा' संबंधी विचार बीज-रूप में ऑगडेन के सहयोग से लिखित 'अर्थ का अर्थ' नामक पुस्तक में मिलते हैं, जिनका विस्तृत विवेचन 'अर्थ का अर्थ' के द्वितीय संस्करण की भूमिका के अनुसार 'साहित्य समीक्षा के सिद्धान्त' नामक पुस्तक में किया गया है।¹ उक्त दोनों प्रसंगों के आधार पर, संक्षेप में, रिचर्ड्स का मत यह है कि : "व्यवहार में शब्द दो प्रकार से प्रयुक्त होते हैं : प्रतीकात्मक और संवेगात्मक। शब्द के प्रतीकात्मक प्रयोग में कोई कथन होता है अथवा किसी तथ्य का अंकन या फिर किसी सूचना का संप्रेषण। इसके विपरीत शब्द के 'संवेगात्मक प्रयोग' में वक्ता या तो किसी संवेग, अनुभूति, वृत्ति, अभिप्राय आदि की अभिव्यक्ति करता है या फिर वह किसी श्रोता में इस प्रकार के किसी संवेग, अनुभूति, वृत्ति या अभिप्राय को उद्बुद्ध करना चाहता है। प्रतीकात्मक प्रयोग विज्ञान या शास्त्र में होता है, जबकि संवेगात्मक प्रयोग प्रधानतः काव्य में होता है।"² प्रतीकात्मक भाषा की सत्यता-असत्यता ठोस तथ्यों के आधार पर परखी जा सकती है; किन्तु काव्य की संवेगात्मक भाषा को न सत्य कहा जा सकता है, न असत्य।

इसलिए भाषा के संवेगात्मक प्रयोग को रिचर्ड्स 'अर्थ-प्रकथन' (सूडो-स्टेटमेण्ट) कहते हैं; क्योंकि वैज्ञानिक 'प्रकथनों' के समान काव्य के 'अर्थ-प्रकथनों' का 'सत्यापन' (वेरिफिकेशन) संभव नहीं है। तात्पर्य यह कि 'संवेगात्मक भाषा' तथ्यों के स्थान पर तथ्यों के संबंध में हमारी संवेगात्मक प्रतिक्रिया-मात्र व्यक्त करती है और इसलिए काव्य से केवल भावात्मक प्रतिक्रियाओं का बोध होता है।

आइ० ए० रिचर्ड्स ने आगे चलकर अपनी 'व्यावहारिक समीक्षा' नामक पुस्तक में एक अन्य कोण से 'संवेगात्मक भाषा' के अर्थगत तत्त्वों पर विचार किया है।

¹ Principles of Literary Criticism (I.A.R.) endeavours to provide for the emotive function of language the same critical foundation as is here attempted for the symbolic. Preface to the Second Edition, *The Meaning of Meaning*, p. XII.

² (a) But here a twofold division is more convenient, the division between symbolic use of words and the emotive use. The symbolic use of words is statement, the recording, the support, the organization and the communication of references. The emotive use of words is a more simple matter, it is the use of words to express or excite feelings and attitudes..... under the emotive function are included both the expression of emotions, attitudes, moods, intentions, etc., in the speaker, and their communication, i.e., their evocation in the listener.

The Meaning of Meaning, pp. 149-50.

(b) A statement may be used for the sake of the reference true or false, which it causes. This is the scientific use of language. But it may also be used for the sake of the effects in emotion and attitude..... This is the emotive use of language. *The Principles of Literary Criticism*, p. 267.

आइ० ए० रिचर्ड्स के अनुसार समस्त भाषागत प्रयोगों पर चार दृष्टियों से विचार किया जा सकता है^१ १ वाच्यार्थ (संज्ञा), २ अनुभूति (फीलिंग), ३ स्वर भंगिमा (टोन) ४ अभिप्राय (इंटेंशन) ।

१ वाच्यार्थ हम कुछ कहने के लिए बोलते हैं और सुनते समय कुछ कह जान की आशा रखते हैं। हम शब्दा का उपयोग श्रोता का ध्यान किसी वस्तुस्थिति की ओर आकषित करने के लिए करते हैं, हम विचारार्थ कुछ विषय प्रस्तुत करना चाहते हैं और तत्संबंधी विचारों को उत्पन्न करना चाहते हैं। रिचर्ड्स के अनुसार किसी कथन में निहित यही वाच्यार्थ उसका मर्म है। आचार्य शूक्ल ने इसका अनुवाद 'प्रस्तुत अर्थ या व्यंग्य वस्तु'^२ किया है।

२ अनुभूति नियमन इन विषयों के संबन्ध में और वस्तुस्थितियों के संबन्ध में हमारा कुछ अनुभूतियाँ हानी है। उनके मन्त्रण में हमारा एक दृष्टिकोण होता है, विषय दिशा होती है पक्षपात या रुचि होती है, व्यविनयन रंग और भाव रजन होता है, और हम भाषा का उपयोग इन अनुभूतियों को अभिव्यक्त करने के लिए करते हैं। साथ ही जब हम सुनते हैं तो इस व्यंग्य भाव को हम सही या गलत रूप में ग्रहण करते हैं और जो हम ग्रहण करते हैं यह अनुभूति उसका अपरिहार्य अंग होती है। आचार्य शूक्ल ने इसका अनुवाद 'याव भाव' किया है।^३

३ स्वर भंगिमा इसके अनिश्चित सामान्यतः बचन का बोधव्य के प्रति एक दृष्टिकोण होता है। अपने श्रान्तों के अनुकूल बचना अपने शब्दा का चुनाव और व्यवस्था भिन्न ढंग से करता है। यह विविधता उनके प्रति अपने संबंधों के अभिज्ञान से स्वचालित या साधारण रूप में उत्पन्न होती है। उसकी स्वर भंगिमा इस संबन्ध के प्रति उनकी मजगता को प्रतिबिम्बित करती है। आचार्य शूक्ल इस 'बाधव्य की विशेषता' कहते हुए आर्यों व्यञ्जना के कारणों के अन्तर्गत रखते हैं।^४

४ अभिप्राय भाषागत प्रयोग का चौथा अर्थ रिचर्ड्स ने कवि का अभिप्राय माना है। उनके अनुसार काव्य में वाच्यार्थ अन्तर्निहित भावात्मक दृष्टिकोण, बाधव्य के प्रति स्वर भंगिमा के अतिरिक्त एक अभिप्राय एक लक्ष्य साधन अथवा अनायास रूप में छिपा रहता है। वह एक प्रभाव डालने का प्रयत्न करता है। सामान्यतः वह एक उद्देश्य से बोलता है और उसका उद्देश्य उसका भाषण को सुधारता है। बचना के इस अभिप्राय की समझ उसके अर्थ को ग्रहण करने की संपूर्ण प्रक्रिया का एक अंग है।

रिचर्ड्स ने भाषा के उपयुक्त चारों प्रकार के प्रयोगों में से अन्तिम का सबसे अधिक महत्त्वपूर्ण और आत्मनिर्भर मानते थे।^५ वैसे उनका विचार था कि इनमें से कभी एक को

^१ प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म, पृ० १८१

^२ चिन्तामणि, भाग २, पृ० १६४

^३ वही, पृ० १६४-६५

^४ प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म, पृ० १८३

और कभी दूसरे की प्रधानता रहती है और ये चारों एक-दूसरे को प्रभावित भी करते हैं। अर्थ-व्यंजना की इस प्रक्रिया को समझाते हुए रिचर्ड्स ने रचनाकार के दायित्व का उल्लेख किया है।^१ उनका विचार है कि : ग्राहक की सामान्य समझ को ध्यान में रखते हुए सबसे पहले कुछ दूर तक वाच्यार्थ के संक्षिप्त और पर्याप्त कथन-मात्र का मोह रचनाकार को छोड़ना पड़ेगा। यदि पाठक को समझाना है तो सरलीकरण और अन्यथाकरण भी अनिवार्य हो सकता है। दूसरे, रचनाकार की ओर से अपने विषय के प्रति अधिक जीवंत अनुभूति की अभिव्यक्ति उचित और वांछित है। पाठक की रचि इसी प्रकार उद्बुद्ध और उद्दीप्त हो सकती है। तीसरे, कथन-भंगिमा में वैविध्य रचनाकार के लिए अपेक्षित है। इस कथन-भंगिमा के विषयपक्ष का समुचित निर्वाह अर्थात् वक्ता और बोधव्य के बीच मानवीय संबंध की सृष्टि भी उतनी ही अनिवार्य है। अन्तिम अर्थात् अभिप्राय की व्यंजना को वे इन चारों अर्थ-व्यापारों में सर्वोपरि और महत्त्वपूर्ण मानते हैं और शेष तीनों को उसका साधन।^२ रिचर्ड्स के अनुसार कवि का अभिप्राय भाषा के तीन अन्य व्यापारों के पारस्परिक संबंधों का नियमन करता है।

कलात्मक दृष्टि से भी रिचर्ड्स ने भाषा के उपर्युक्त चारों व्यापारों में तारतम्य स्थिर किया है।^३ उनका विचार है कि इनमें से दूसरा और तीसरा, अर्थात् भाव-व्यंजना और स्वर-भंगिमा नामक व्यापार अधिक आदिम (प्रिमिटिव) है। उनकी अपेक्षा वाच्यार्थ या वस्तु-व्यंजना और अभिप्राय-व्यंजना अधिक प्रयाससिद्ध और स्पष्ट व्यापार हैं। भाषा मूलतः लगभग निपट संवेगात्मक रही होगी; अर्थात् भाषा का प्रयोग विशेष स्थितियों के संबंध में भावों की अभिव्यक्ति के लिए होता रहा होगा। वस्तुस्थिति के प्रतिदर्शन के लगभग तटस्थ साधन या वक्तव्य के रूप में भाषा का प्रयोग संभवतः परवर्ती विकास है। परन्तु भाषा का यह उत्तरकालीन प्रयोग उसके पूर्ववर्ती रूपों की अपेक्षा हमारे लिए अधिक सुपरिचित हो गया है, फलतः आज जब हम भाषा पर विचार करते हैं तो हमारी प्रवृत्ति उक्त प्रयोग को भाषा के मूल प्रयोग के रूप में ग्रहण करने की होती है।

रिचर्ड्स के विचार से अधिकतर कविता की भाषा की प्रवृत्ति आदिम स्थिति की ओर प्रत्यावर्तन की होती है, अर्थात् काव्यगत भाषा हमारे मन में अनुभूति जगाती है।^४

काव्य में वाच्यार्थ और भाव-व्यंजना को रिचर्ड्स ने परस्पर-निर्भर माना है। उनका विचार है कि नियमतः वे परस्पर घनिष्ठ रूप से संबद्ध रहते हैं, और एक से दूसरे को अलग कर पाना असंभव होता है।^५ वाच्यार्थ और अनुभूति के बीच यह संबंध रिचर्ड्स ने तीन प्रकार का माना है :^६

१. पहले प्रकार का संबंध सबसे अधिक स्पष्ट होता है, जहाँ अनुभूति की उत्पत्ति

१ प्रैक्टिकल क्रिटिसिज़्म, पृ० १८४

२ वही, पृ० १८५

३,४ वही, परिशिष्ट ए, पृ० ३५३

५ वही, पृ० २०६

६ वही, पृ० २०६-२१०

और नियमन वाच्याय के द्वारा होता है। इस दशा में उद्बुद्ध अनुभूति गृहीत वाच्याय का सहज परिणाम होती है।

२ दूसरे प्रकार का भवध वही होता है, जहाँ शब्द पहले किसी अनुभूति को अभिव्यक्त करते हैं और वाच्याय का ग्रहण तदुपरान्त अनुभूति के माध्यम में होता है।

३ तीसरे प्रकार के भवध में वाच्याय और भाव-व्यञ्जना परम्पर घनिष्ठ रूप में सम्बद्ध नहीं रहने, उनकी मधि मदभ द्वाग सपन्न होती है।

रिचर्ड्स ने अर्थ व्यञ्जना की भाषा का आवश्यक और महत्वपूर्ण व्यापार माना है। वह काव्य में अनिश्चित अधवक्ता का विरोध करने हुए कहते हैं कि "भाषा एक और सामाजिक तथ्य है और दूसरी ओर व्यक्तिगत अनुभव भी है। इसलिए काव्यगत भाषा का प्रयोग भी एकान्त अनिश्चित नहीं होना चाहिए। उसके प्रयोग के भवध में सामान्य महमति आदान-प्रदान का आवश्यक अनुबध है।"¹

साथ ही वह यह भी स्वीकार करते हैं कि अभिव्यञ्जना के अन्य उपादान—लय आदि का प्रभाव अर्थ में भिन्न नहीं होता। उनका मत था कि यद्यपि सामान्यतः हम सोचते हैं कि लय का प्रत्यक्ष प्रभाव हमारे सवेगों पर पड़ता है, परन्तु यदि किसी कविता की लय पर हमें विचार करना हो तो हम अर्थ से अलग करके बैसा कर ही नहीं सकते। रिचर्ड्स का तो यहाँ तक कहना है कि "हम जिन लय का अनुभव और आगसा करते हैं और सोचते हैं कि यह लय वर्ण ध्वनिया में निहित रहती है, वस्तुतः उसे हम वर्ण-ध्वनियों पर बाद में प्रक्षेपित कर देते हैं।"²

इसी प्रकार 'रूपक' (मेटाफर) के प्रत्येक प्रयोग को रिचर्ड्स किसी पूर्ववर्धित अर्थ का सङ्गोषित रूप नहीं मानते, बल्कि उनका विचार है कि इस प्रकार के प्रयोग में नवीन अर्थ-विवृति होती है, जिसमें हमारी कल्पनाशक्ति एक नई भूमि ग्रहण करती है।

वस्तुतः रिचर्ड्स की अर्थ-मीमांसा काव्य में उस प्रवृत्ति को प्रोत्साहित करती है जो आधुनिक काव्य-प्रयोग एवं काव्य-सिद्धान्त में एक मूल्य के रूप में प्रतिष्ठित है। उनके अनुसार महान्त कविताएँ एक सावयव सघटना से युक्त होती हैं, जिनके विविध अंग एक-दूसरे में सञ्चित रूप में गुंथे रहते हैं। इस प्रकार की कविता अर्थ-व्यञ्जना की समग्रता में अत्यन्त समृद्ध होती है और उसकी व्याख्या अनेक स्तरों पर सम्भव होती है।

व्यञ्जना और सवेगात्मक भाषा

आइ० ए० रिचर्ड्स का 'सवेगात्मक भाषा' सिद्धान्त संस्कृत 'रसध्वनि' के तुल्य प्रतीय होता है। इन दोनों के सादृश्य को परिलभित करते हुए आचार्य रामचन्द्र शुक्ल ने लिखा है "आजकल के प्रसिद्ध अमेरिकी समालोचक रिचर्ड्स हमारे यहाँ के शब्द-शक्ति-निष्पन्न क इतरे पर अर्थ मीमांसा को लेकर चर्चे हैं।"³ इसके बाद रिचर्ड्स द्वारा निरूपित

1 क्लॉसकी ऑफ़ रेटेरिक, पृ० ४०

2 प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म, पृ० २२६

3 चिन्तामणि, भाग २, पृ० १६४

चार प्रकार के अर्थों का उल्लेख करते हुए आचार्य शुक्ल ने आगे कहा है कि : “जिन्होंने अपने यहाँ के शब्द-शक्ति-निरूपण का अच्छी तरह मनन किया है, वे देख सकते हैं कि इन चारों में वास्तव में दो ही मुख्य हैं। तीसरे का समावेश हमारे यहाँ आर्थी व्यंजना के कारणों के अन्तर्गत हो जाता है; चौथे का समावेश अभिधामूलक ध्वन्यार्थ के अन्तर्गत हो जाता है।हमारे यहाँ शब्द-शक्तियों के भेद-निरूपण का जैसा स्वच्छ मार्ग है, वैसा यदि रिचर्ड्स को मिलता तो उन्हें उक्त पिछले दो प्रकार के अलग अर्थ न रखने पड़ते। उक्त चार प्रकार के अर्थों का उल्लेख करके रिचर्ड्स ने कहा है कि उक्ति में कभी किसी अर्थ की प्रधानता रहती है, कभी किसी अर्थ की। काव्य में अधिकतर व्यंग्य भाव की प्रधानता रहती है। पर वे कहते हैं कि इसका यह अभिप्राय नहीं कि काव्य में प्रस्तुत अर्थ या तथ्य ध्यान देने की वस्तु नहीं। कभी-कभी सीधी-सादी प्रस्तुत वस्तु या अर्थ ही से भाव की व्यंजना हो जाती है। क्या यह कहने की आवश्यकता है कि काव्य-मीमांसा की यह वही पद्धति है, जो हमारे यहाँ स्वीकृत है।”^१

आचार्य शुक्ल ने संस्कृत शब्द-शक्ति-निरूपण के आलोक में रिचर्ड्स की अर्थ-मीमांसा की जो सूक्ष्म समीक्षा की है, उससे स्वयं रिचर्ड्स द्वारा अन्यत्र प्रतिपादित भाषा संबंधी द्विविध प्रयोगों की ही पुष्टि होती है। स्वयं शुक्लजी ने एक अन्य प्रसंग में यह स्वीकार किया है कि : “रिचर्ड्स भाषा के दो प्रकार के प्रयोग मानते थे : सांकेतिक (सिम्बोलिक) या तथ्यबोधक तथा भावप्रवर्तक (इमोटिव)।”^२

इसलिए रिचर्ड्स द्वारा निर्दिष्ट चारों अर्थों में से ‘सैस’ का संबंध तो भाषा के ‘तथ्यबोधक’ प्रयोग से है और शेष तीन ‘फ़ीलिग’, ‘टोन’ और ‘इंटेंशन’ भाषा के ‘भाव-प्रवर्तक’ प्रयोग के अन्तर्गत आते हैं। ये दोनों भाषा-प्रयोग क्रमशः अभिधा और व्यंजना के पर्याय माने जा सकते हैं। आचार्य शुक्ल के इस तुलनात्मक विवेचन से यह बात भलीभाँति स्पष्ट हो जाती है कि भाषा की व्यंजना-शक्ति का आधार भाव-प्रवर्तन की क्षमता है। काव्य में इसीलिए व्यंजक शब्द का महत्त्व स्वीकार किया जाता है, क्योंकि काव्य में मुख्य प्रयोजन तथ्य-बोध नहीं, बल्कि भाव-प्रकाशन होता है। इस प्रकार भावप्रवर्तक भाषा स्वभावतः ‘व्यंजक’ होती है।

आचार्य शुक्ल रिचर्ड्स के भाषा-विषयक मत को जैसे भारतीय संस्कार प्रदान करते हुए अपनी भाषा में लिखते हैं कि : “भाषा का असल काम यह है कि प्रयुक्त शब्दों के अर्थयोग द्वारा ही—या तात्पर्यवृत्ति द्वारा ही—पूर्वोक्त चार प्रकार के (प्रत्यक्ष, अनुमित, आप्तोपलब्ध और कल्पित) अर्थों में से किसी एक का बोध कराए। जहाँ इस रूप में कार्य न करके वह ऐसे अर्थों का बोध कराती है, जो बाधित, असंभव, असंयत या असवद्ध होते हैं, जहाँ वह केवल भाव या चमत्कार का साधन-मात्र होती है, उसका वस्तु-ज्ञापन कार्य एक प्रकार से कुछ नहीं होता। ऐसे अर्थों का मूल्य इस दृष्टि से नहीं आँका जाता कि वे कहाँ तक वास्तविक, संभव या अव्याहत हैं, बल्कि इस दृष्टि से आँका जाता है कि वे किसी

^१ चिन्तामणि, भाग २, पृ० १६४-१६५

^२ वही, पृ० १६३

भावना को कितन तीव्र और बढ़े चढ़े रूप में व्यञ्जित करते हैं अथवा उचित में कितना वैचित्र्य या चमत्कार गावर अनुरजन करते हैं। ऐसे अर्थविधान की सम्भावना काव्य में मन्त्र अधिक हानी है।^१ नाट्य यह कि काव्यभाषा की मार्थकता किमी भावना की तीव्र या बढ़े चढ़े रूप में व्यञ्जित करन में है और यह भाव व्यञ्जकता ही भाषा का व्यञ्जना अथवा ध्वनि शक्ति से सर्वानन करनी है। रिचर्ड्स इसी को मवेगारमक भाषा अथवा भाषा का मवेगारमक प्रयोग कहते हैं और आनन्दबधन तथा अभिनवगुप्त रस ध्वनि कहते हैं।

व्यञ्जना और 'एम्बिग्विटी'

रिचर्ड्स की 'मवेगारमक भाषा' के अनिश्चित विलियम एम्पसन द्वारा प्रतिपादित एम्बिग्विटी का सिद्धान्त भी समृद्ध रसध्वनि के पर्याप्त निश्चित प्रतीत होता है। एम्पसन ने स्वयं स्वीकार किया है कि भाषा की जिन अनेकायता तथा अर्थ-जटिलता की ओर वे मर्वन करना चाहते थे उसक लिए एम्बिग्विटी शब्द बहुत सुखद नहीं है क्योंकि प्राचीन काव्य में एम्बिग्विटी अथवा अस्पष्टता को दोष के रूप में माना जाता था। 'एम्बिग्विटी' शब्द पर आपत्ति करनेवालों को इस शब्द के साथ ही सेविन टार्न्स ऑफ़ 'एम्बिग्विटी' में उमनें सात प्रकारों पर आपत्ति है। इसके उत्तर में एम्पसन ने पहले ही स्पष्ट कर दिया है कि जिस प्रकार किमी अर्थ उपयुक्त शब्द के अभाव में हम अनेकार्थता के लिए एम्बिग्विटी शब्द का ग्रहण करते हैं क लिए वाध्य हैं उसी प्रकार उसक प्रकार भी सात में अधिक या कम हो सकते हैं। एम्पसन के इस सिद्धान्त की सबसे बड़ी विशेषता है—उमका लचीलापन। फिनिप ह्वीलराइट ने समस्त इसी लचीलेपन से प्रेरणा ग्रहण करके इस सिद्धान्त के लिए अनेकायता (प्लूरीसिम्पलशन) मज्ञा को स्वीकार करने का प्रस्ताव किया है जो काव्य में अर्थ वंमव की ओर मकेस करता है।^२ किन्तु जैसा कि विमसाट-ब्रुकस ने समिन किया है 'एम्पसन की 'एम्बिग्विटी' केवल अनेकायता नहीं है बल्कि उसके मूल में मनोवैज्ञानिक संस्कार भी अंतर्निहित हैं।^३ यदि एम्पसन का सारा धन अनेकायता पर होना ता उनकी एम्बिग्विटी की तुलना वस्तुध्वनि एवं अलंकारध्वनि' में भी की जा सकती थी किन्तु उहीँ मानसिक वृत्तियाँ की प्रघानता पर बल दकर रसध्वनि के साथ तुलना के लिए आधार प्रस्तुत कर दिया।

सेविन टार्न्स ऑफ़ 'एम्बिग्विटी' पुस्तक के द्वितीय संस्करण की भूमिका में एम्पसन ने काव्य की व्यापक अनेकायता की पृष्ठभूमि में सक्रिय मानव-अनुभूति का रेखांकित करते हुए कहा है कि 'यहाँ तक मैं ममगता हूँ, मदान काव्य में एक निश्चित रूप में प्रस्तुत म्पनि से सामा-योकरण की अनुभूति प्राप्त होती है उसमें सदैव मानव अनुभव की पुष्ट भूमि की ओर सकत होता है जिसको नाम देना चाहे जितना कठिन हो किन्तु जो सतन विद्यमान रहती है। मरी धारणा कुछ ऐसी ही है कि जब कोई काव्य-माहक किसी सरल प्रतीत होनेवाली पक्ति में भी महाराई से आ-दीर्घन होता है तो उसमें आ-दीर्घन होनेवाले

^१ सिन्तामणि, भाग २ पृ० १६०

^२ द बर्निंग फावण्टेन, पृ० ६१

^३ किन्सरी क्रिटिसिज्म ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ३६८

तत्त्व अधिकांशतः उसके व्यतीत अनुभवो तथा व्यतीत निर्णयों के अवशेष होते हैं।^१ कहना न होगा कि अर्थ की व्यापकता के लिए एम्पसन व्यतीत अनुभवो के जिस अवशेष को इतना महत्त्व दे रहे हैं, वह रस-ध्वनिवाद द्वारा प्रतिपादित वासना या संस्कार-रूप व्यंजना का ही एक रूप है।

किन्तु एम्पसन की 'एम्बिग्विटी' अपनी मनोवैज्ञानिकता के बावजूद रिचर्ड्स की 'सवेगात्मक भाषा' से थोड़ी भिन्न है। एम्पसन भाषा के ज्ञानपरक पक्ष को भावपरक पक्ष का विरोधी नहीं मानते; बल्कि उनके विचार से ज्ञानपरक पक्ष भावपरक पक्ष के सम्यक् प्रसार के लिए सहायक सिद्ध होता है। इस दृष्टि से उनकी 'एम्बिग्विटी' भाषा के ज्ञान-भावपरक रूपो की समन्वित सृष्टि है,^२ जो रिचर्ड्स की अपेक्षा संस्कृत काव्यशास्त्र की मूल आत्मा के अधिक निकट है, क्योंकि संस्कृत काव्यशास्त्र में भाव और ज्ञान परस्पर विरोधी नहीं, बल्कि परस्पर पोषक है। इसलिए रिचर्ड्स की सवेगात्मक भाषा में जहाँ भावोच्छ्वास की आशंका है, वहाँ एम्पसन की 'एम्बिग्विटी' अधिक संतुलित है।

व्यंजना और प्रतीकवाद

फ्रांसीसी प्रतीकवादी काव्य-मिद्धान्त भी कुछ बातों में संस्कृत के रसध्वनि-सिद्धान्त के सदृश प्रतीत होता है। स्तीफ़ान मलार्मे ने 'पार्नेसिएन्स' के विरुद्ध अपनी काव्य-विषयक मान्यता को स्पष्ट करते हुए कहा है कि : "वे (पार्नेसिएन्स) वस्तुओं को सीधे प्रस्तुत करते हैं, जबकि मेरे विचार से उन्हें सकेतगर्भी (एल्यूसिव) रूप में प्रस्तुत करना चाहिए। किसी वस्तु का नाम लेने से काव्यात्मक आस्वाद बहुत-कुछ नष्ट हो जाता है। वस्तु की ओर सकेत करना ही आदर्श है। इस रहस्य के पूर्ण उपभोग से ही प्रतीक निर्मित होता है। आत्मा की दशा का दर्शन कराने के लिए वस्तु को क्रमशः उद्बुद्ध करना चाहिए; अथवा किसी वस्तु का चयन करके फिर उससे आत्मावस्था को क्रमशः निष्पीड़न-प्रक्रिया के द्वारा उपलब्ध करना चाहिए।"^३ मलार्मे के कथन से इतना तो स्पष्ट है कि वे काव्य में अभिधा

^१ As I understand it, there is always in great poetry a feeling of generalization from a case which has been presented definitely; there is always an appeal to a background of human experience which is all the more present when it cannot be named.....What I would response is that, whenever a receiver of poetry is seriously moved by an apparently simple line, what are moving in him are the traces of a great part of his past experience and of the structure of his past judgments.

Seven Types of Ambiguity, Preface to the second edition, p. XVII.

^२ it is the cognitive one which is likely to have important effects on sentiment or character.

The Structure of Complex Words, p. 10.

^३ They (the Paranaassians) present things directly, whereas I think that they should be presented allusively. To name an object is largely to destroy poetic enjoyment which comes from gradual divination. The idea is to suggest the object. It is the perfect use of this mystery which constitutes symbol. An object must be gradually evoked in order to show a state of soul, or else, choose an object and from it elicit a state of soul by means of a series of decodings.

Evolution of Literature : Mallarme's Selected Poems and Letters (Tr. Bradford Cook), p. 21

क सवधा विच्छेद प और सांस्कृतिकता का काव्य का सर्वोच्च आदर्श मानने प । उनकी सांस्कृतिकता का मूल उद्देश्य आत्मा की रक्षा का दर्शन कराना था । इसमें यही प्रतीत होता है कि व वस्तु-व्यंजना अथवा ध्वनि-व्यंजना की अपेक्षा रस-व्यंजना का ही प्रधानता देने प । इनके अनिश्चित मतार्थों की सांस्कृतिकता में धारा का रहस्य का भी पुन था । ध्वनि सिद्धान्त में जिस व्यंजक शब्द कहा गया है मतार्थों उमा का प्रतीक (सिन्धु) कहने प । मन्वन्त नहीं समानताओं को द्वाबर एक विज्ञान में मतार्थों का उन्नीसवीं जन्तानी का आनन्दवपन कहा है ।^१

मलाम क काव्य सिद्धान्त का मूल श्रोत गदगर् एवम वा मं वतमाया जाता है और यह सर्ववित्तित है कि मतार्थों पर पो का मन्त प्रमाथ था । पो की यह धारणा थी कि काव्य में सबस मन्त्वपूर्ण तथ्य अथ नहीं व्रित्त अर्थगत रहस्य है जिस क 'अथ की सांस्कृतिक अनिश्चितता (सज्जम्बिध इतरवित्तिन्तस अंश धीनिग)^२ कहने प । यदि पो की रस रस्यमा-मन्तता या विमी प्रकार क रस्यवाद में मुक्त करके शुद्ध अथगत मन्तता तक हा सीमित रन ता कहना न हागा कि ध्वनि सिद्धान्त क माथ इसकी काफी समानता है । ध्वनन ध्यापार में अथ-तरगा का श्रमिक प्रमाण एक श्रवार की अनिश्चितता को हा जन्म देता है । पो जिस अथगत अनिश्चितता क उपामक थ वह ध्वनि सिद्धान्त द्वारा पहले ही से स्वीकृत थी ।

^१ दृग्गच्छतय ससृत्त पोएटिक्त पृ० १४७

^२ वही पृ० १५१

खण्ड ३
काव्य-सृजन

- सृजन की अवधारणा
- सृजन संबंधी मुख्य सिद्धान्त
- सृजन-शक्ति
- सृजन-प्रक्रिया और कवि-कर्तृत्व

संस्कृत काव्यशास्त्र में सृजन संबंधी चिन्तन

“भारतीय चिन्तन,” प्रोफेसर रेनिरो नोली के अनुसार, “प्रेक्षक से संबंधित रसानुभूति पर अधिक ध्यान देते हुए भी उस सृजन-क्षण के परीक्षण से उदासीन नहीं था, जिसमें कवि अपने कृतित्व में प्राण फूंकता है। काव्यकृति के सृजन की प्रक्रिया पर विचार करनेवाले मुख्य चिन्तक आनन्दवर्धन तथा भट्टतोत एवं आगे चलकर उनके तत्काल शिष्य अभिनवगुप्त हुए।”^१ अपने कथन की पुष्टि के लिए नोली ने इन आचार्यों के कवि-प्रतिभा संबंधी विचारों को प्रस्तुत किया है। इन तथ्यों के होते हुए भी अनेक विद्वानों की कुछ ऐसी धारणा है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य के सृजन-पक्ष की सर्वथा उपेक्षा की गई है। उदाहरण के लिए, संस्कृत काव्यशास्त्र के सम्मान्य विद्वान प्रोफेसर एस० के० डे ने अभी हाल ही में अमरीका के शिकागो विश्वविद्यालय में ‘रवीन्द्रनाथ टैगोर मेमोरियल लेक्चरशिप’ के अन्तर्गत भारतीय काव्यशास्त्र पर व्याख्यान देते हुए बलपूर्वक एकाधिक बार यह कहा कि : “संस्कृत काव्यशास्त्र काव्यकृति को सिद्ध-संपूर्ण रूप में ग्रहण करके उसके विश्लेषण-विवेचन की ओर अग्रसर हुआ; वह काव्य की सृजन-प्रक्रिया पर विचार करने के लिए नहीं सका।”^२ संस्कृत काव्यशास्त्र की सामान्य चर्चा के अतिरिक्त प्रोफेसर डे ने रस-सिद्धान्त के प्रसंग में भी विशेष रूप से यह कहा कि : “इस सिद्धान्त में काव्यकृति और सामाजिक के संबंध की चर्चा तो है, किन्तु सृजनात्मक कल्पना पर विचार करते हुए कवि-मानस के साथ काव्यकृति के संबंध पर यह एकदम मौन है।”^३ इसी सूत्र को आगे बढ़ाते हुए उन्होंने अन्त में फिर शिकायत की है कि : “संस्कृत के आचार्यों ने इस समस्या को पाठक की दृष्टि से देखने के कारण इस पर

^१ While the aesthetic experience, which concerns the spectator above all, was receiving so much attention; Indian thought did not neglect to examine the creative moment, in which the poet gives life and breath to his work. The chief thinkers to study the nature of the birth of a work of poetry were Anandvardhan and Bhatt Tota and later Abhinavagupta, his immediate disciple.

The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta, Introduction,

p. XXVIII.

^२ It took the poetic product as a created and finished fact and forthwith went to analyse it as such, without pausing to consider its relation to the process of poetic creation. *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics*, p. 2,

^३ The theory speaks of the Samajika's relation to the poetic creation...but it does not speak of the relation of the poet's mind to his creation by starting from the consideration of the creative imagination. *Ibid.*, p. 16.

अपूर्ण और परोक्ष रूप में विचार किया है, उन्होंने कवि-मुख से पूर्ण और प्रत्यक्ष रूप में विचार नहीं किया। जैसा कि पहले भी कहा जा चुका है, उनका ध्यान मुख्यतः पाठन-कृत पुनर्मृजन पर था, कवि-कृत मृजन पर नहीं।¹

प्रोफेसर डे के उपर्युक्त वक्तव्या से अनेक प्रश्न उत्पन्न होने हैं, जिनमें से कुछ का मवध प्रत्यक्ष परीक्ष्य तथ्या से है तो कुछ काव्यशास्त्रीय धारणाओं से संबद्ध हैं। उदाहरणार्थ, जब वे कहते हैं कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्यकृति को केवल सामाजिक की दृष्टि से देखा गया है कवि की दृष्टि से नहीं, तो उनके इस कथन की जाँच ठोस तथ्यों के आधार पर की जा सकती है। इस विषय में हमारे सम्मुख दो विरोधी मत प्रस्तुत हैं एक आंग्ल इटली के संस्कृतज्ञ विद्वान नोबी हैं, जो यह मानते हैं कि आस्वाद-पक्ष पर विशेष ध्यान देने हुए भी संस्कृत काव्यशास्त्र में मृजन-पक्ष की उपेक्षा नहीं की गई, दूसरी ओर भारत के संस्कृत विद्वान डे हैं, जिनके मत में संस्कृत काव्यशास्त्र में मृजन-पक्ष की उपेक्षा की है। प्रोफेसर डे संस्कृत काव्यशास्त्र में निम्नलिखित कवि प्रतिभा मवधी विचारों से पूरी तरह अवगत नहीं है—यह कहना अनुचित होगा, इसलिए अधिक से अधिक यही अनुमान लगाया जा सकता है कि प्रोफेसर डे प्रतिभा विषयक सम्पूर्ण विवेचन को अपर्याप्त एवं अपूर्ण समझते हैं। तथ्य यही है कि संस्कृत आचार्यों ने प्रतिभा के 'कारयित्री' और 'भावयित्री' दोनों रूपों पर विचार किया है। भावयित्री प्रतिभा पर स्वभावतः अधिक विचार किया गया है, किन्तु 'कारयित्री' प्रतिभा की सर्वथा उपेक्षा नहीं हुई है। 'काव्य-हेतु' प्रवरण के अन्तर्गत आचार्यों ने काव्य की मृजन शक्ति पर यथामभव गहराई से विचार किया है। यह अवश्य है कि उन्होंने प्रत्येक कवि के मृजन मवधी निजी अनुभवों का विस्तृत विवरण देते हुए मृजन प्रक्रिया के लौकिक एवं काव्येतर प्रसंगों की चर्चा नहीं की है। यदि मृजन पक्ष से प्रोफेसर डे का तात्पर्य मृजन प्रक्रिया मवधी वैयक्तिक विवरण में है तो यह तथ्य है कि संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य मृजन की उपेक्षा की गई है। किन्तु इसके साथ ही जब प्रोफेसर डे इस पक्ष को काव्य की समस्या पर विचार करने की प्रयत्न एवं पूर्ण विधि घोषित करते हैं तो यह तथ्य के स्थान पर धारणा का विषय हो जाता है। सामाजिक मुख से काव्यकृति पर विचार करना परोक्ष ढंग है और कवि मुख से विचार करना प्रत्यक्ष ढंग—इस कथन में मतभेद के लिए पूरा अवकाश है। कवि मुख से काव्यकृति पर विचार करने की जिस विधि को प्रोफेसर डे प्रत्यक्ष कहते हैं, वह वस्तुतः अठारहवीं उन्नीसवीं शती की रोमांटिक धारणा है, जब काव्यशास्त्रीय चिन्तन के क्षेत्र में कवि अथवा रचनाकार की प्रतिष्ठा थी, यह वह समय था, जब प्रत्येक कवि अपने को अद्वितीय सज्जक समझता था और पाठकों की ग्रहण शीलता के प्रति अनिश्चय होने के कारण अपनी मृजन प्रक्रिया को विस्तार के साथ समझाने का प्रयास करता था। रोमांटिक कवियों के वक्तव्यों और भूमिकाओं के कारण कुछ समय के लिए यह धारणा प्रचलित हो गई कि काव्य के ग्रहण के लिए मृजन मवधी

¹ But they consider the problem indirectly and imperfectly from the standpoint of the
of
he

चर्चा ही 'प्रत्यक्ष' और 'पूर्ण' विधि है; किन्तु शीघ्र ही काव्यशास्त्रीय चिन्तन में इस सृजन-चर्चा का प्रभामंडल विलीन हो गया और नव्य-समीक्षा ने ग्राहक-पक्ष से विचार करने की प्रक्रिया को पुनः प्रतिष्ठित किया। विमसाट-वियर्ड् स्ले द्वारा प्रतिपादित 'अभिप्रायपरक हेत्वाभास' (इंटेणनल फ़ैलेसी) इस दृष्टि से पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की चिन्तन परंपरा में ऐतिहासिक महत्त्व का सिद्धान्त है, जिसने काव्यकृति की समीक्षा में सृजन संबंधी विवरणों की प्रासंगिकता के सामने गंभीर प्रश्नचिह्न लगा दिया। सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में संप्रति यह सामान्य धारणा है कि सृजन-प्रक्रिया कलाकृति को समझने में एक सीमा तक सहायक तो हो सकती है, किन्तु 'कलाकृति स्वयं क्या है', इस प्रश्न का उत्तर वह नहीं है।

जेरोम स्तोलनित्ज ने इस प्रसंग में 'उत्पत्तिपरक हेत्वाभास' (जेनेटिक फ़ैलेसी) की चर्चा की है, जिसमें कला की प्रकृति को कला की उत्पत्ति के साथ उलझा दिया जाता है। स्तोलनित्ज का 'उत्पत्तिपरक हेत्वाभास' शब्द-भेद से विमसाट-वियर्ड् स्ले का 'अभिप्रायपरक हेत्वाभास' ही है। कला-समीक्षा में इस हेत्वाभास की प्रवृत्ति की आलोचना करते हुए स्तोलनित्ज ने लिखा है कि : "सौन्दर्यशास्त्र में 'उत्पत्तिपरक हेत्वाभास' की भूल करने का खतरा कुछ नवीन प्रवृत्तियों के कारण इधर अधिक बढ़ गया है। पूर्ववर्ती युगों की अपेक्षा आधुनिक युग में हम कलाकार व्यक्त के व्यक्तित्व और जीवनी में अधिक रुचि लेने लग गए। इस प्रकार उन्नीसवीं शती के रोमांटिसिज्म ने कलाकार की अद्वितीयता—प्रायः सनकीपन—को अतिरिक्त महत्त्व दे दिया। प्रत्येक युग के प्रभावशाली विचारों की तरह यह विचार भी कुछ समय बाद ऊपर से नीचे छनकर सामान्य व्यवहार में प्रचारित हो गया, जिसके अनुसार कलाकृति कलाकार का पर्याय हो गई और कला-समीक्षा के नाम पर कलाकार की जीवनी में दिलचस्पी ली जाने लगी। इस प्रवृत्ति ने तत्काल ही 'उत्पत्तिपरक हेत्वाभास' को जन्म दिया। इस प्रकार हम कलाकार के जीवन के बारे में जो कुछ जानते हैं, उसे कलाकृति पर आरोपित करके कलाकृति की भ्रान्त व्याख्या करने की भूल कर सकते हैं।"⁹ कहना न होगा कि यह केवल एक विचारक का मत नहीं है, बल्कि स्तोलनित्ज ने पूर्वाग्रह-रहित होकर समकालीन पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में प्रचलित परिनिष्ठित धारणा का उल्लेख किया है।

यदि यह तथ्य है तो संस्कृत काव्यशास्त्र के विषय में प्रोफ़ेसर डे की शिकायत अपने-आप भ्रान्त प्रमाणित हो जाती है। उन्नीसवीं शती की जिस रोमांटिक प्रवृत्ति के आधार पर उन्होंने संस्कृत काव्यशास्त्र में सृजन संबंधी चिन्तन के अभाव की शिकायत की, वह पाश्चात्य चिन्तन में आज स्वयं ही भ्रामक अथच त्याज्य मानकर छोड़ दिया गया। उसके स्थान पर पाश्चात्य विचारकों ने भलीभांति समझ लिया है कि कला-समीक्षक अधिक-से-अधिक एक ग्राहक के रूप में ही कलाकृति पर विचार कर सकता है और यह उसकी अनिवार्य सीमा है; किन्तु यदि वह इस सीमा का अतिक्रमण करके रचनाकार की दृष्टि से कलाकृति को

⁹ When people try to explain some specific work of art, they will describe what went on 'in the mind of' the artist while he was creating the work.....But I want to show that they are not identical with an explanation of the nature of the work of art. If we confuse the two, we are guilty of what is called 'the genetic fallacy' or the 'fallacy of origins'.

देखने का असफल प्रयास करेगा तो भूत निश्चित है। इसलिए आवश्यकता अपनी सीमा को ही अधिकाधिक सामर्थ्य में रूपांतरित करने की है और यह तभी संभव है जब ग्राहक पक्ष से कला के आस्वात् पर यथासंभव वस्तुनिष्ठ रूप में विचार किया जाए। इस धारणा के कारण पाश्चाय कला चिन्तन संप्रति मुख्य रूप से ग्राहक-पक्ष से बनाकृति पर विचार करने का पक्षपाती है जिसमें सृजनपक्षीय अथवा आनुपंगिक रूप में सहायक है। इस दृष्टि से पश्चिम की नवीन चिन्तन प्रवृत्ति संस्कृत काव्यशास्त्र के पर्याप्त निकट है।

सारांश यह कि पाश्चात्य रोमांटिक काव्य सिद्धांत की तुलना में संस्कृत काव्यशास्त्र में सृजन पक्ष पर कम विचार किया गया है किन्तु काव्य-सृजन का मवधा उपेक्षा नहीं की गई है। स्वयं पश्चिम में भी चिन्तन के एक निश्चित ऐतिहासिक दौर में काव्य-सृजन की प्रमुखता प्राप्त हुई जिसे पाश्चाय चिन्तन का सनातन प्रवृत्ति समझना भूत है। पश्चिमी चिन्तन में विशेष ध्यान काव्य की सृजन प्रक्रिया पर दिया गया है जबकि संस्कृत काव्यशास्त्र में सृजन शक्ति की विघापताओं के निरूपण पर बल है। इस विषय में दोनों परंपराओं की पारिभाषिक शब्दावली इनकी भिन्नदेशीय है कि तुलना करने में अत्यंत सावधानी एवं सतर्कता की अपेक्षा है।

सावधानी के लिए एक उदाहरण पर्याप्त होगा। प्रोफेसर डेन संस्कृत की वारियरी प्रतिभा के लिए पाश्चाय चिन्तन से गृहीत पौण्डिक इट्यूशन शब्द का प्रयोग किया है जिस पर टिप्पणी करते हुए एडविन गरो ने कहा है कि उन्होंने जो पौण्डिक इट्यूशन अने शब्दा का प्रयोग किया है उसमें यह नहीं समझना चाहिए कि भारतीय परंपरा में ऐसी अवधारणा का महत्त्व था अथवा काव्यशास्त्र में अनुसंधान के लिए आवश्यक समझी जाती थी।¹ पाश्चाय परंपरा में पौण्डिक इट्यूशन से ठीक ठाक क्या तात्पर्य है यह स्पष्ट किए बिना पाश्चाय पाठकों की सुविधा को ध्यान में रखकर प्रतिभा के लिए इस शब्द का प्रयोग करने में भ्रम उत्पन्न होना अवश्यभावी है। इसलिए पश्चिमी पाठकों के लिए संस्कृत काव्यशास्त्र की मायताओं को बोधार्थ्य बनाने के उद्देश्य में वही ऐसा नहीं कि भ्रम की मृष्टि है। अर्थात् पश्चिमी पाठक संस्कृत काव्यशास्त्र में जिस अवधारणा को अपनी सुपरिचित पौण्डिक इट्यूशन के रूप में ग्रहण करें वह वस्तु कुछ और ही है। इसके अतिरिक्त सृजन शक्ति तुलना में पाश्चाय और प्राच्य दोनों चिन्तन परंपराओं में सृजन की अवधारणा में ऐतिहासिक क्रम विकास की भिन्नता का भी ध्यान में रखना आवश्यक है।

पश्चिम में सृजन की अवधारणा का विकास

पाश्चाय सौन्दर्यशास्त्र में अब कला को प्रायः सृजन कहा जाता है और कलाकार को स्रष्टा। कला का वाचक शब्द आर्ट जिस लैटिन शब्द *Ars* से बना है उसकी मूल धातु *Ar* है जिसका अर्थ है जोड़ना और नम प्रकार कला सृजन एक निर्मिति है और कलाकार निर्माता। इसी प्रकार कवि का अब भी निर्माता या निर्माण करनेवाला होता है। पाश्चात्य चिन्तन-परंपरा में इस आधारभूत अवधारणा को निरंतर विचार विवचन के द्वारा विकसित करके सृजन संबंधी व्यवस्थित सिद्धांत का रूप दे दिया गया है।

¹ संस्कृत पौण्डिक एंड ए स्टडी आफ एस्थेटिक्स नोटस पृ० ८५

यों तो सृजन संबंधी धारणा बीज-रूप में प्लेटो और अरस्तू में ही विद्यमान है; किन्तु जिस आधुनिक अर्थ में 'सृजन' का प्रयोग होता है, उसका जन्म यूरोपीय पुनर्जागरण के साथ हुआ। पुनर्जागरण में प्राचीन से नवीन की दिशा में जो संक्रमण का वातावरण था, उससे कला संबंधी चार मान्यताएँ उत्पन्न हुईं। एक मान्यता यह थी कि कला गुह्य वास्तविकता का अनुकरण है, जिसके अनुसार कला रहस्यबोध का एक रूप मानी गई। यह सिद्धान्त ईसाई विचारकों के लिए विशेष उपयोगी था। दूसरी मान्यता यह थी कि कला 'सौन्दर्यतत्त्व' का निरंतर अनुकरण एवं समूर्तन है। इस पर ईसाई चिन्तन का प्रभाव था किन्तु बहुत कम। तीसरी मान्यता अरस्तू के काव्य-सिद्धान्त के कुछ पक्षों को विकसित करके इस रूप में सामने आई थी कि कला 'प्रकृति का आदर्शिकरण' है, जिसका तात्पर्य यह था कि कला में वस्तुओं का संभावित या आदर्श रूप ग्रहण किया जाता है। चौथी मान्यता, जिससे सृजनात्मक बल वाले सिद्धान्त का जन्म हुआ, यह थी कि कला शक्ति का वह रूप है, जो ईश्वर की सृष्टि—प्रकृति से स्पर्धा करती है। इस सिद्धान्त को तासो ने वाणी दी। तासो के स्पष्ट शब्दों में : "सृष्टा दो है—ईश्वर और कवि।"

ये चारो मान्यताएँ पुनर्जागरणकालीन किसी भी कलाकृति में परिलक्षित की जा सकती हैं और वह भी वैकल्पिक रूप में नहीं, मिश्रप्राय रूप में। निश्चय ही महत्त्वपूर्ण लेखकों में अधिक झुकाव स्पष्टतः मानवतावादी कला-सिद्धान्त की ओर था। कुछ शताब्दियों तक तो ईश्वर की प्रतिस्पर्धा में कलाकार को स्रष्टा और कला को सृजन मानना कुफ़ समझा गया होगा, किन्तु कुछ तो गलत या सही यह विचार प्लेटो और अरस्तू पर आधारित माना गया और कुछ इसके साथ एक भिन्न प्रकार की ईसाई परंपरा का अनुपंग था, इसलिए पुनर्जागरणकालीन नए विचारों के अंग के रूप में यह सृजनात्मक मान्यता क्रमशः स्वीकृत हो गई। यद्यपि देनिस दि रूजमों जैसे कैथलिक चिन्तक आज भी विद्यमान हैं जो कला के संदर्भ में 'सृजन' शब्द के प्रयोग को कुफ़ मानते हैं। उनके अनुसार : "दैवी कार्य के साथ एक मानवीय क्रिया की तुलना करने अथवा उसे बराबर रखने की प्रवृत्ति ऐतिहासिक दृष्टि से ऐसे युग की उपज है, जिसमें ईश्वर जैसे कर्त्ता में लोगों की आस्था समाप्त हो गई हो। सही अर्थ में सृजन की क्षमता मनुष्य में है, इस बात का उन्हें निश्चय नहीं है; क्योंकि सृजन का अर्थ है—विश्व में किसी सर्वथा नवीनता या निरपेक्ष परिवर्तन की सृष्टि करना और यह कार्य निश्चित रूप से मनुष्य के वश का नहीं है। जिसे आजकल प्रायः 'सृजन' कहा जाता है, वस्तुतः वह ज्ञात अथवा ज्ञातव्य नियमों के अनुसार पूर्व परिचित तत्त्वों का थोड़ा भिन्न क्रम-स्थापन है। इसलिए उसे 'रचना' या 'कम्पोजीशन' कहना चाहिए। रोमांटिक आन्दोलन से पूर्व हम प्रायः यही कहकर संतुष्ट हो जाते थे कि संगीतकार ने 'ऑपेरा' की 'रचना' की है या चित्रकार ने चित्र की 'रचना' की है। लेकिन आज हम यह कहते हैं कि उसने 'सिम्फनी' की 'सृष्टि' की है और रूपों का 'सृजन' किया है।"¹

सृजन-सिद्धान्त के मूल में वस्तुतः पुनर्जागरण का व्यापक और क्रांतिकारी मानववादी दर्शन है, जिसके द्वारा मनुष्य ने अपने अधिकार का उपयोग करके प्रकृति के नियम-बोध से

¹ 'रिलिजन एण्ड द मिशन ऑफ द आर्टिस्ट' (स्पिरिचुअल प्रॉब्लम्स इन कण्टेम्पोरेरी लिटरेचर, सं० स्टेनले रोमें हॉपर)

अपने-आपको मुक्त किया और श्रेय प्रकृति की अपनी सृजनात्मक इच्छाशक्ति के अधीन ख़ुशबू किया। अनुकरण का सिद्धान्त जहाँ सर्वशक्तिमान ईश्वर और प्रकृति के अधीन मानव की इच्छाशक्ति की परवर्तता के साथ से उत्पन्न हुआ था, वहाँ सृजा-सिद्धान्त मानव मुक्ति तथा व्यक्ति की आपस स्वतंत्रता का सूत्र है। पुनर्जागरण के नए दर्शन न मानव को की रुढ़ शक्तियों को मुक्त करके सृजन की सम्पूर्ण सम्भावनाओं के लिए द्वार खोल दिए। वास्तविकता का सीतकर उमका अनुकरण करने व स्थान पर मनुष्य ने जब सृजन के द्वारा नई वास्तविकता के निर्माण का मकल्य किया तो कला और चिन्तन के क्षेत्र में एक नए युग का सूत्रपात हुआ।

अठारहवीं शताब्दी में इंग्लैंड के 'मगापिट्रिकल' कविता व स्पुट विचारों का ज्ञान होता है कि व मानववादी दशन पर आधारित सृजन सिद्धान्त में नियंत्रण करते थे। मार्क्स की उपरान्त शोधक कविता में स्पष्ट रूप से मानव मस्तिष्क की सृजन किया का उल्लेख है। इन न कविता को जाली सृजन (काउण्टरफ़ीट क्रिएशन) कहा है। इनके अनिश्चित मूल ने काव्य सृजन शक्ति और कल्पना को महत्त्व माना है।^१ १८वीं शती के अन्त तक आने-आने कल्पना सृजन शक्ति को महत्त्व ही गई और 'करण' पर विशेष बल दिया जाना लगा। यहाँ से 'सृजनात्मक' कल्पना पर बल देना बढ़ गया कि वह सामान्य रूप से मानव मात्र और विशेष रूप से कवि की सृजन शक्ति का सूत्र्य है। फिलिप मिन्नी ने अपनी 'एपॉलोजी' में अनेक परंपरागत विचारों के जायजुद पर्यवेक्षण और कल्पना के संबंध में बहुत सी नई बातें कही हैं। उन्होंने कवि की उपमा वीणा में दन हुए कवि की विणपता इन शब्दों में निरूपित की है कि वीणा जहाँ बाह्य प्रभाव व अनुरोध से ध्वनि मात्र उत्पन्न करती है वहाँ कवि ध्वनि और तय को आन्तरिक माउ दकर 'राग' की सृष्टि करन में समथ होता है। एमा प्रीत शाय है जैम स्वयं वह वीणा एक निश्चित अनुपात और मात्रा में गति के अनुसार ध्वनिया का व्यवस्थित करके एक निश्चित प्रभाव उत्पन्न कर सकती है।^२ मिन्नी के इस बयन में प्राचीन अनुकरण सिद्धान्त के अवशेष स्पष्ट हैं, फिर भी उन्होंने मस्तिष्क की जिस 'सगठनात्मक' शक्ति की ओर गंवल किया है वह एक नया विचार-सूत्र है जिसे हम आगे चलकर शैली की कल्पना' के 'सश्लेषण' तत्व से स्पष्टत व्यक्त पाने हैं। वस्तुतः सृजन सिद्धान्त का पूरा विस्तार रोमांटिक कविता और विचारों के द्वारा हुआ जिसे उन्होंने करपना के व्यापक आधार पर एक व्यवस्थित काव्य-दर्शन के रूप में स्थापित किया।

रोमांटिक कवियों की यह धारणा थी कि अनुकरण के द्वारा कोई अधिक से अधिक वास्तविकता के सामान्य एवं सर्वसुलभ रूप का ही निरूपण करता है किन्तु वास्तविकता का एक उच्चतर रूप भी है, जिसका पर्यवेक्षण एवं ग्रहण कल्पना के माध्यम से ही सम्भव है। अनुकरणवादी प्लेटो की दृष्टि से जा कलागत वास्तविकता मिथ्या थी, उन्नी को रोमांटिक कविता ने उच्चतर वास्तविकता का गौरवपूर्ण पद प्रदान किया। इस प्रकार सृजनात्मक कल्पना के साथ उच्चतर वास्तविकता की धारणा भी सलग्न हो गई।

^१ रेमंड विलियम्स द सांग रिबोल्युशन, पृ० ६

^२ वही

रोमांटिक युग में 'सृजन' विषयक धारणा के प्रसार का एक उदाहरण यही है कि उस समय के विचारक काव्य के संदर्भ में प्रायः मशीन के स्थान पर वनस्पतिक्षेत्रीय शब्दों का प्रयोग करना पसंद करते थे। एडवर्ड यंग नामक एक तत्कालीन विचारक ने 'मौलिक सृष्टि' की व्याख्या करते हुए लिखा है कि : "मौलिक सृष्टि वनस्पतिधर्मी कही जा सकती है; वह प्रतिभा के जीवंत मूल से स्वतः उत्पन्न होती है; वह निर्मित नहीं होती बल्कि विकसित होती है; अनुकृतियाँ प्रायः उत्पादन के ढंग की होती हैं जिनका निर्माण आत्मेतर पूर्वस्थित उपकरणों से मिस्त्रियो, शिल्प एवं श्रम के द्वारा होता है।"^१ स्पष्टतः यंग ने इस संदर्भ में 'मेड' और 'प्रोज' दो क्रियाओं में अन्तर किया है जो 'यांत्रिक' और 'आवयविक' के भेद की ओर संकेत करती हैं।

सर हर्बर्ट रीड ने 'आवयविक रूप' (ऑर्गेनिक फॉर्म) का मूल स्रोत रोमांटिक चिन्तन में ढूँढते हुए जर्मन विचारक शेलिंग का यह कथन उद्धृत किया है कि : "वह वर्तमान पदार्थों का अनुकरण मात्र नहीं है—वह ससार की पवित्र, सनातन सृजनशील मूल शक्ति है, जो अपने भीतर से समस्त वस्तुओं को उत्पन्न करती है और उन्हें उत्पादनशील रूप में प्रस्तुत करती है।"^२ तत्पश्चात् 'सृजनशील' (क्रिएटिव) शब्द की यादृच्छिकता का निषेध करते हुए उन्होंने लिखा है कि : "इसके लिए शेलिंग ने जर्मन भाषा में 'Bildenden' शब्द का प्रयोग किया है; इसके मूल में 'Bilden' क्रिया है, जिसका अर्थ है—रूप देना, आकार देना, गढ़ना।"^३

इस प्रकार रोमांटिक युग में सृजन के 'आवयविक' अथवा वनस्पतिशास्त्रीय और निर्माणपरक दो अर्थ संयुक्त रूप में प्रचलित हुए।

आधुनिक युग ने रोमांटिक आत्मनिष्ठता एवं भावोच्छ्वसित काल्पनिकता के अतिरेक का परित्याग करते हुए भी 'सृजन' संबंधी अवधारणा को मूल्यवान् रिक्त के रूप में स्वीकार किया। फलतः वर्तमान पाश्चात्य चिन्तन में कलाकृति 'अन्वेषण' एवं 'सृजन' दो गुणों से युक्त मानी जाती है। प्रोफ़ेसर एलिसिओ वाइवास ने साभिप्राय अपनी पुस्तक का नाम 'सृजन और अन्वेषण' (क्रिएशन एण्ड डिस्कवरी) रखते हुए उसके आमुख में अपनी मान्यताओं का यह सारांश दिया है कि : "सृजन की क्रिया द्वारा कलाकार जो उपलब्ध करता है, वह समाज द्वारा पहले से ही संस्थाबद्ध अर्थों एवं मूल्यों को नए प्रतीत होनेवाले रूपाकार में पुनःसंजित करना नहीं है; जिस सीमा तक कोई सच्चा कलाकार होता है, उसी सीमा तक वह नए अर्थों और मूल्यों का अन्वेषण करता है और उनसे अपनी

^१ An original may be said to be a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it *grows*, it is not *made*. Imitations are often a sort of *manufacture*, wrought up by those *mechanics*, *art* and *labour*, out of pre-existent materials not their own.

Conjectures on Original Composition, p. 12.

^२ Art is not a mere imitation of existing phenomena—it is 'the' holy, eternally creative elemental power of the world, which generates all things out of itself and brings them forth productive.

True Voice of Feeling, p. 16.

^३ *Ibid.*

कलाकृति को संपूजन करता है। कलाकृति कुछ नया उद्घाटित करती है। किन्तु प्रत्येक कृति में नवीनता मात्रागत ही होती है, वे कुछ ऐसा उद्घाटित करती हैं जिसका मूल ध्यान न तो कलाकार के जीवन चरित में देखा जा सकता है, न उमर्का परंपरा से प्राप्त सामग्रियों में और न उस समाज के उपकरणों में, जहाँ वह रहता है।^१ कहना न होगा कि ये मान्यताएँ केवल एक विचारक की नहीं, बल्कि आज के कला-चिन्तन की सामान्य स्वीकृत धारणाएँ हैं।

निष्कर्ष

संस्कृत काव्यशास्त्र में काव्य को आरंभ ही से सृजन-रूप स्वीकार किया गया है। कवि को प्रजापति कहने का अर्थ ही था कि कवि की कृति भी इस समाज के समान एक 'सृष्टि' है और कवि स्रष्टा है। आचार्यों ने जब काव्य को 'निर्मिति'^२ कहा तो उनका तात्पर्य काव्य के सृजन रूप से ही था। 'यह निर्मिति' यान्त्रिक नहीं, बल्कि आवयविक थी, इसका प्रमाण यह है कि जिस प्रकार अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवियों ने काव्य की उत्पत्ति एवं विकास की व्याख्या करने के लिए वनस्पतिशास्त्रीय उपमाओं का आश्रय लिया, उसी प्रकार संस्कृत के आचार्यों ने भी। एक ओर अंग्रेजी के रोमाण्टिक कवि कीट्स ने कहा कि "वृक्ष में कोपला के समान सहज भाव से कविता उत्पन्न हो तो ठीक है अन्यथा उत्पन्न ही न हा।"^३ तो दूसरी ओर आनन्दवर्धन ने भी कहा कि "पहले देने हुए भी अर्थ काव्य मरस के परिग्रह से उसी प्रकार नवीन लगते हैं, जैसे मधुमास में द्रुम।"^४ आनन्दवर्धन के इस कथन का स्पष्ट अर्थ है कि रस के काव्य में उसी प्रकार नवीन अर्थों की उद्भावना हो जाती है, जैसे मधुमास के आगमन पर वृक्षों में नई कोपलें फूट पड़ती हैं। स्पष्टतः इस वनस्पतिधर्मी उपमा से काव्य-सृजन की आवयविक एवं जीवित प्रक्रिया पर प्रकाश पड़ता है।

इसके अतिरिक्त, पारश्चादय चिन्तन में 'जन्म' एवं 'सृजन' को जिस प्रकार काव्य की युग्म विशेषताओं के रूप में स्वीकार किया जाता है, वे संस्कृत काव्यशास्त्र में भी मान्य प्रतीत होती हैं। पंडितराज ने काव्य विषयक भावना-विशेष को 'पुन-पुन-अनु-

१. What the artist achieves through the act of

work of art Works of art reveal something new, although in each case their newness is always a matter of degree, they reveal something which cannot be traced either to the biography of the artist or to the resources with which his tradition furnishes him, or the furniture of the world in which he lives *Creation and Discovery*, Preface, p X

२ (क) निर्मितनूतनोत्प्लेख-सोकातिक्रान्तगोचरा । हिन्दी वक्त्रोक्तिजीवन, ३१२

(ख) नवरसदर्शिनो निर्मितनिर्मादयती भारती क्वेर्जयति । काव्यप्रकाश, १११

३ If poetry comes not as naturally as the leaves to a tree it had better not come at all *Letters of John Keats*, ed by M B Forman, p 117

४ दृष्टपूर्वा अपि ह्यर्था काव्ये रसपरिग्रहात् ।

सर्वे नवा इवाभासि मधुमास इव द्रुमा ॥ ध्वन्यालोक, ४१४

सधानात्मा^१ कहा है, जिससे अन्वेषण-प्रवृत्ति की ही अर्थ-व्यंजना होती है। जहाँ तक नूतन सृजन का प्रश्न है, आनन्दवर्धन ने स्पष्ट शब्दों में कहा है कि : "भगवती सरस्वती स्वयं ही अभिमत अर्थ का आविर्भाव करती है।"^२ यहाँ 'आविर्भाव' का अर्थ स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने लिखा है कि 'आविर्भावयति' क्रिया का अर्थ है—नूतन सृजन करती है।^३ वस्तुतः सृजन का अर्थ ही है—नूतन सृजन। संस्कृत काव्यशास्त्र में मुख्यतः रसवादी आचार्यों ने इस तथ्य पर बार-बार बल दिया है कि कवि की प्रतिभा काव्य के रूप में अपूर्व वस्तु का निर्माण करती है; जिसमें काव्यवस्तु की अपूर्वता यदि नूतन सृजन नहीं है तो फिर क्या है? सारांश यह कि आधुनिक पाश्चात्य चिन्तन के समान ही संस्कृत के रस-सिद्धान्त में भी काव्य अन्वेषण एवं सृजन के समन्वित रूप में स्वीकृत है।



^१ रसगंगाधर, पृ० ११

^२ सरस्वती स्वयमभिमतमर्थमाविर्भावयति। ध्वन्यालोक, पृ० ६००

^३ आविर्भावयतीति। नूतनमेव सृजतीत्यर्थः। ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ६००

सृजन सबधी मुख्य सिद्धान्त

कला-सृजन की व्याख्या करनेवाले मौल्यशास्त्रीय सिद्धांत सामान्यतः दो मुख्य वर्गों में रूढ़ जा सकते हैं— वस्तुनिष्ठ और आत्मनिष्ठ। वस्तुनिष्ठ सिद्धान्त वे हैं जो कला का विवेचन बाह्य वास्तविकता के सदृश ही करते हुए विश्व या प्रकृति में कला का सम्बन्ध मनुष्य पर प्रकाश डालते हैं। यह मनुष्य निरूपण बहुत-कुछ प्रत्यक्ष चित्रक की वास्तविकता मनुष्य धारणा पर निर्भर है। इस वर्ग के अन्तर्गत प्लेटो और अरस्तू के अनुकरण सिद्धान्त से लेकर उसीमवा शनौ के विविध प्रकृतवादी और यथाथवादी कला सिद्धांत आते हैं। यहाँ तक कि युग का सामूहिक चेतना का सिद्धान्त मूलतः लगर का प्रतिभाग सिद्धान्त और नये जालोचना द्वारा प्रवर्तित विविध वस्तुवादी काव्य सिद्धांत भी इसी वर्ग अन्तर्गत मान जा सकते हैं। कला का अनुकरण माना जाए अथवा प्रतिभास सामूहिक चेतना को व्यक्त करने का माध्यम कहा जाए या भाषागत तत्त्वा के निरपेक्ष सघटन की प्रक्रिया—य सभी माध्यम प्रकारान्तर से कला सृजन की वस्तुनिष्ठ प्रक्रिया की ओर संकेत करती हैं। इसके विपरीत आत्मनिष्ठ वर्ग के अन्तर्गत सम्मिलित किए जानेवाले सिद्धान्त हैं जो कला-सृजन की व्याख्या कलाकार के सदृश ही करते हुए कला और कलाकार के सम्बन्ध पर प्रकाश डालते हैं। इस वर्ग के विचारकों का ध्यान मुख्य रूप से कलाकार के मानस में घटित होनेवाली उस आन्तरिक प्रक्रिया पर होता है जिसके द्वारा कला अन्तर्गत स बहिरंग रूप ग्रहण करती है। इस वर्ग के अन्तर्गत रोमाण्टिक कवियों और विचारकों की आत्माभि व्यञ्जना अथवा आत्माभिव्यक्ति में लेकर क्रोचे के अभिव्यजनाववाद तक के सिद्धांत आते हैं जो एक तरह से देख तो फ्रायड द्वारा प्रवर्तित वासना पूर्ण का सिद्धान्त भी इसी वर्ग में रखा जा सकता है। कलाकृति को कलाकार के भाव की अभिव्यक्ति माना जाए अथवा प्रानिभनान की अभिव्यजना या फिर इच्छापूर्ति के लिए निर्मित दिवास्वप्न—य सभी माध्यम प्रकारान्तर से कला-सृजन की आत्मनिष्ठ प्रक्रिया की ओर संकेत करती हैं। इस वर्ग के सिद्धांतों का प्रभाव आधुनिक युग में भी इतना प्रबल है कि कला की सृजन प्रक्रिया का प्रश्न उठने पर प्रायः इन आत्मनिष्ठ सिद्धान्तों में से ही किसी एक अथवा अधिक या सभी सिद्धान्तों का उल्लेख किया जाता है। जो हो इतना निश्चित है कि रोमाण्टिक कवियों और विचारकों ने आत्माभिव्यक्ति पर विशेष बल देकर कलाकार और कला के सम्बन्ध की ओर सभी का ध्यान आकृष्ट किया जो सौन्दर्यशास्त्र एवं साहित्यशास्त्र के इतिहास में अभूतपूर्व घटना है। वैसे तो वस्तुवादी सिद्धान्तों में भी कलाकार और कला के सम्बन्ध पर कुछ-कुछ विचार किया ही जाता है किन्तु इस प्रश्न पर जिनका बल आत्मनिष्ठ सिद्धान्तों ने दिया है उसका ऐतिहासिक महत्त्व है। वस्तुतः इस सिद्धांत के द्वारा ही सच्चे अर्थों में सृजन प्रक्रिया पर गहराई से विचार करने की परंपरा का सूत्रपात हुआ।

संक्षेप में, यहाँ क्रमशः दोनों वर्गों के कला-सिद्धान्तों की मुख्य स्थापनाओं का विवरण प्रस्तुत किया जा रहा है।

अनुकरण-सिद्धान्त

पाश्चात्य काव्यशास्त्र में 'अनुकरण'

कला-सृजन का मूल संबंध ऐतिहासिक दृष्टि से मानव की अनुकरण करने की सहज वृत्ति से और अनुकृतियों से आनन्दित होने की सहज प्रवृत्ति से जोड़ा जा सकता है। अतः अनुकरण-सिद्धान्त सौन्दर्यशास्त्र का कला-सृजन संबंधी संभवतः आदिम सिद्धान्त है, जिसमें 'अनुकरण' संबंधवाचक शब्द है, जो दो भिन्न वस्तुओं और उनके बीच वर्तमान संबंध-भावना को सूचित करता है। प्लेटो ने सौन्दर्यशास्त्र में कला-सृजन के सिद्धान्त के रूप में अनुकरण की प्रतिष्ठा सर्वप्रथम करते हुए इसका प्रयोग दो अर्थों में किया। एक ओर कवि को उस नामरूपात्मक सृष्टि का अनुकर्ता माना गया, जो स्वयं मूल विचार-रूप अमूर्त सत्य का अनुकरण है, अतः कला-सृष्टि सत्य से दुगुनी दूर हो गई। इस शब्द का दूसरा प्रयोग उस रचना संबंधी अनुशासन के अर्थ में किया गया जिसके अनुसार कवि पहले से वर्तमान साहित्यिक आदर्शों का अनुकरण करता है।

कला-प्रकृति पर विचार मुख्यतः त्रासदी और कामदी—अर्थात् नाट्य रूपों की दृष्टि से किया गया था। अतः जब प्लेटो ने कला को सत्य के अनुकरण का अनुकरण कहा, तो विषय-रूप में प्रकारान्तर से काव्य में घटनाओं की महत्त्व-स्वीकृति की। अर्थात् यह सिद्धान्त नाट्य-विधाओं की मृजन-प्रक्रिया को ध्यान में रखते हुए निरूपित किया गया। अरस्तू ने प्लेटो के इस आक्षेप का, कि कलाकृति सत्य से दुगुनी दूर होती है और मानव-चेतना पर उसका प्रभाव घातक होता है, मार्जन तो किया; परन्तु त्रासदी एवं तदुपरान्त समाख्यानात्मक रूपों को महत्ता देने के कारण अनुकरण-सिद्धान्त को 'कला-सृजन' के संदर्भ में पुनर्व्याख्या के साथ ग्रहण कर लिया।

प्लेटो के संवादों में प्रस्तुत काव्य-सृजन की यह व्याख्या वस्तुतः सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन न होकर दार्शनिक धरातल पर स्थित है। उनका यह एकमात्र मानक कलाओं के साथ सभी जीवन-व्यापारों पर लागू होता है और वे कला की ही भाँति किसी भी अन्य जीवनगत व्यापार का मूल्यांकन एक ही प्रतिमान के आधार पर करने के पक्ष में हैं और यह मानक है—मूल सत्य से कृति का संबंध। इस प्रकार किसी कलाकार, कर्मकार तथा अन्य किसी भी व्यक्ति में कोई अन्तर नहीं रहता और हम काव्य को एक ऐसी विशिष्ट रचना के रूप में ग्रहण नहीं कर पाते जिसकी अपनी व्यावर्त्तक विशेषताएँ निजी सिद्धान्त हों, और जिसके अस्तित्व का विशेष कारण हो।

अरस्तू ने 'अनुकरण' शब्द का अर्थ-विस्तार कर उसे पुनःसृजन या कम-से-कम प्रतिदर्शन का पर्याय माना। उन्होंने स्पष्ट किया कि कला में प्रकृति का या घटनाओं का अनुकरण, केवल वे जैसी होती है उसी रूप में न होकर, आदर्श या संभाव्य रूप में भी होता है; और हो सकता है। अरस्तू इसी आधार पर इतिहास और काव्य के सत्य में भेद मानते थे। उनके अनुसार, कवि-कर्तव्य घटनाओं का उनके यथातथ्य रूप में वर्णन करना नहीं होता। वह घटनाओं का उनके यथार्थ रूप में व्यौरा प्रस्तुत नहीं करता।

काव्य का महत्त्व मात्र विवरण या ढलाना उपस्थित करने की अपेक्षा वहीं अधिक है। वह इतिहास की अपेक्षा उच्चतर और अधिक दार्शनिक वस्तु है क्योंकि कविता की प्रवृत्ति भावभूमि (सूनिवमल) की अभिव्यक्ति की ज़रूरत होती है और इतिहास की प्रवृत्ति विनिश्चित की अभिव्यक्ति की ज़रूरत होती है। इसके अनिश्चित उद्देश्य का प्रयोग कलाओं के क्षेत्र तक परिमार्जित कर उन्हें अर्थ जावन-व्यापारों में पृथक् ध्यान दिया। कलाओं के अन्तर्गत क्षेत्र में भी अनुकरण के विषय माध्यम और विधि के भेद में उन्होंने उमके उपभेद किए। विषय माध्यम और शैली के अन्तर के आधार पर एक आर उद्देश्य काव्य और अर्थ कलाओं में भेद किया जोर दूसरी ओर काव्य के अन्तर्गत नाटक महाकाव्य आदि का भेद निरूपित किया। इस प्रकार पहली बार एक कलाकृति के रूप में काव्य की पृथक् और निश्चित स्वतंत्र मत्ता स्वीकार की गई। परन्तु यह भी मानना था कि कला-मूलक प्रकृतियों अनुकरण-व्यापार है।

इस शब्द का दूसरा प्रयोग पूर्वस्थित कलात्मिक आदर्शों के अनुकरण के अर्थ में होता रहा। रोमन युग तक पद्य और गद्य रचना प्रशिक्षण की निर्धारित पद्धति के रूप में चली आई। मिसरा होरस राजाइनस सभी न किमी-न किमी रूप में उसकी साहित्यिक चोरी से अलग करके हुए पूर्वस्थित आदर्शों के अनुकरण पर बल दिया। मध्ययुगीन अलकारशास्त्रियों और पुनर्जागरण काल में हाते हुए इस विचार का विकास अठारहवीं शताब्दी के विचारकों तक हुआ कि प्राचीन का अनुकरण एक प्रतिमानवादी साहित्यिक परंपरा में अपरिहार्य अनुशासन जाता है। मिसरा और बजिल की शैली अनुकरण के निमित्त अत्यधिक लोकप्रिय रही।

अरस्तू के बहुत बड़े मूल्य अठारहवीं शताब्दी के मध्य तक आलोचना की शब्दावली में अनुकरण शब्द बहुत महत्त्वपूर्ण रहा। किन्तु विभिन्न विचारकों द्वारा इस शब्द को लिए गए मापक महत्त्व में अंतर था और विभिन्न समालोचकों का अनुकरण के विषय सबंधी अवधारणाएँ पृथक् रही। कहा यह विषय यथाय माना गया और कही आशा। परन्तु यह बात ध्यान देने की है कि सोनटधी शताब्दी को अरस्तू के काव्यशास्त्र के विषय अध्ययन के बाद जब भी किसी समालोचक ने कला के मूल तत्त्व या परिभाषा निर्धारित करने का उपक्रम किया तो विषय रूप में अनुकरण अथवा ऐसे समानाधिक शब्दों को ग्रहण कर लिया जो परस्पर भिन्न हाते हुए भी उमी दिशा की ओर उन्मुख थे। उदाहरण के लिए reflection representat on counterfeiting feigning copy या image। पूरी अठारहवीं शताब्दी में कविता का अनुकरणात्मक और अर्थ कलाओं में अर्थ स्वीकार करने का सिद्धांत कुछ इस रूप में सब स्वीकृत और मान्य रहा कि उसका निम्न किमी अतिरिक्त प्रमाण की अपेक्षा नहीं थी। शब्दों के उत्तराद्ध में कला-मूलक में भौतिक प्रतिभा का महत्त्व निरूपित करनेवाले विचारकों ने भी किसी प्रतिभाजय कृति को भौतिकता के रहने भी अनुकरणात्मक माना और समालोचक-वगैरे मूटि के किसी-न किसी रूप की ओर काव्य के अतिवाच्य भ्रान और विषय के रूप में देखता रहा।

जॉनसन इतिहास आदि विद्वानों तक आने आने यह धारणा निर्धार्मिक हो चली थी कि साहित्यिक कृति मूलतः आभाभिव्यक्ति न होकर सीधे या किसी आदर्श के माध्यम से

प्रकृति की वस्तुगत अनुकृति होती है; और इस प्रक्रिया में कृतिकार के द्वारा आदर्श को आत्मसात करके उसमें संशोधन करने की संभावना भी निहित रहती है। परन्तु अठारहवीं शताब्दी के आलोचकों ने अत्यंत निर्भ्रान्ति शब्दावली में यह सर्वथा स्पष्ट कर दिया कि 'यथार्थ जीवन' कलाकार के लिए केवल आरंभिक बिन्दु होता है, वह कला का सर्वांग नहीं होता। अनुकरण-सिद्धान्त का विकास इस युग तक आते-आते 'तत्त्वगत अनुकरण' (इमिटेशन ऑफ़ एसेन्सेज) के अर्थ में हो गया। डॉ० जॉनसन ने इस सिद्धान्त को नया आयाम देते हुए कहा कि कलाकार जीवन के यथार्थ में से एक ओर कुछ विशिष्ट अनुकरणीय प्रसंगों और घटनाओं का चयन करता है और दूसरी ओर वह उनमें निहित 'सामान्य' तत्त्वों और विशेषताओं का अंकन करता है। इस प्रकार वह प्रकृति का अनुकरण तो करता है; किन्तु यह अनुकरण 'सामान्य प्रकृति' का होता है, विशिष्ट का नहीं। सामान्य की यह धारणा अरस्तू के 'सार्वभौम' का नया संस्करण था।

इस शताब्दी के दोनों प्रसिद्ध समीक्षकों—डॉ० जॉनसन और रेनल्ड ने 'सामान्य' के अनुकरण की चर्चा करते हुए भी व्यक्तिगत विशेषताओं की रक्षा पर पर्याप्त बल दिया है। रेनल्ड का कथन था कि जो विशिष्टताओं को अभिव्यक्त नहीं करता—उस कलाकार की अभिव्यक्ति व्यर्थ है और डॉ० जॉनसन शेक्सपियर की प्रशंसा के अनेक कारणों में से एक यह भी मानते थे कि उसके चरित्र एक-दूसरे से पूर्णतः भिन्न और विशिष्ट है।

किसी-न-किसी रूप में कला-सृजन की प्रक्रिया को मात्र नकल या प्लेटो के शब्दों में 'प्रकृति के सामने दर्पण रख देने' की क्रिया से भिन्न मानकर अधिक सृजनात्मक और मौलिक क्रिया सिद्ध करने की दिशा में अनुकरण-सिद्धान्त के समर्थक विद्वान भी प्रयत्न करते रहे। उन्होंने कला-सृजन को अनुकरण तो माना, किन्तु शब्द के सामान्य अर्थ में मात्र नकल नहीं, बल्कि उसकी अपेक्षा कहीं अधिक सृजनात्मक प्रयास।

इधर अनुकरण-सिद्धान्त की जो नवीन व्याख्याएँ की जा रही हैं, उनमें मुख्यतः कलाकृतिगत अन्तस्संगति पर विशेष बल दिया जा रहा है। एक नए विचारक के अनुसार, अनुकरण-सिद्धान्त की मुख्य विशेषता यह है कि उसमें कला को प्रकृति न मानकर कला को कला के रूप में प्रतिष्ठित किया गया है। इस सिद्धान्त की मुख्य स्थापना यह नहीं है कि कला प्रकृति का अनुकरण करती है, बल्कि कला प्रकृति के उस नियम का अनुकरण करती है, जिसके अनुसार प्रकृति उत्पादन एवं सृष्टि करती है। दूसरे शब्दों में, प्रकृति के समान ही कला भी अपने आन्तरिक नियमों के अनुसार सृजन करती है और अपनी सृष्टि को एक प्रकार की संघटना एवं सुसंगति प्रदान करती है। इस प्रकार किसी कलाकृति के विभिन्न तत्त्व पृथक-पृथक रूप में प्रकृतिगत वस्तुओं की अनुकृति हो सकते हैं; किन्तु अपने संघटित रूप में वे समस्त तत्त्व प्रकृति से भिन्न एक सर्वथा नई सृष्टि होते हैं।^१ स्विफ्ट ने प्राचीनों और आधुनिकों की सृजन-प्रक्रिया के अन्तर का स्पष्टीकरण मकड़ी और मधुमक्खी के दृष्टान्त से किया। स्पष्ट ही आदर्शों के अनुकरण का अर्थ यहाँ तक आते-आते मधुमक्खी के समान श्रेष्ठतम पुष्प-रस का चयन ही नहीं, मधु में परिवर्तन हो गया था। नव्य-शास्त्र-

^१ हार्वे डी० गोल्डस्टीन : 'मिनेसिस एण्ड कथारसिस री-एक्जामिण्ड' (जर्नल ऑफ़ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म, ग्रीष्म, १९६६)

सबथा अनावश्यक काय घोषित करत हुए कला को केवल आस्वाद की वस्तु के रूप में ही स्वीकार किया है। जा विचारक सौन्दर्यानुभूति का कला की धरम उपरविषय मानत है, उनकी भी धारणा यही है कि कलाकृति को यथावत स्वीकार करके उसका आम्वादन करना पर्याप्त है और वहाँ किसी प्रश्न के लिए अवकाश नहीं है। सौन्दर्याशास्त्र के विषय में पश्चिम में यह धारणा इतनी बढभूत है कि कला-समीक्षा की आवश्यकता अनुभव करने वाले विचारकों ने कला के संपूर्ण पक्ष पर विचार करने की सुविधा के लिए सौन्दर्याशास्त्र के पूरक रूप में कला-समीक्षा का एक पृथक शास्त्र के रूप में निर्माण करके सौन्दर्याशास्त्र के साथ मबद्ध कर दिया। स्वयं 'जनल ऑफ एम्पिरिकल एण्ड आर्ट प्रिन्सिपल्स' नामक पत्रिका की सजा ही इस प्रवृत्ति की सूचक है और मसवा इमी विचारधारा की घुट्टि ब लिए जेगम स्तोखनिज्ज ने अपनी कला विषयक पुस्तक का नाम 'एम्पेरिकल एण्ड प्रिन्सिपल्स ऑफ आर्ट क्रिटिसिज्ज' रखा। इन दोनों उदाहरणों से स्पष्ट है कि सौन्दर्याशास्त्र की परिभाषा में भी कला-समीक्षा समाविष्ट नहीं है और इस प्रकार सौन्दर्याशास्त्र मूल्यकीनरहित कला स्वाद तक ही अपने को सीमित करता है।

किन्तु इस स्थिति में अल्पनिहित असंगति बढन दिना तक विचारकों ने अवलक्षित न रहे सकी और व्यापक रूप में यह अनुभव किया गया कि व्यवहार में मूल्यांकनरहित आस्वाद की स्थिति असम्भव है और यदि सौन्दर्याशास्त्राय सिद्धान्तों से कलाकृति को समझने जववा आम्वाद लेने में सहायता नही मिलती तो वे सिद्धान्त बुद्धि विलास मात्र हैं। जसगीत के इस बोध ने आम्वाद और मूल्यांकन की अयो-याश्रयता की ओर ध्यान आकृष्ट किया, और आम्वाद प्रेरिया के बीच में एक नई हानिवाले मूल्य बोध एवं आलाचनात्मक विवेक के अध्ययन का प्रयास किया गया। पश्चात्त्य सौन्दर्याशास्त्र का तत्त्वबधी प्रयास सम्भवत रस-सिद्धान्त के शास्त्रीय रूप में निहित मूल्यांकन विधि को आलाकित करने में उपयोगी हो सकता है, इसलिए आरम्भ में सौन्दर्याशास्त्रीय मायनाओं का सम्प्लित आकलन अप्राप्तिक न होगा।

सौन्दर्याशास्त्र में सौन्दर्यानुभूति अथवा कलानुभूति का जा विवरण दिया जाना है उसमें प्राय आलाचनात्मक वृत्ति तथा मूल्यांकन का उल्लेख नहीं होगा, क्योंकि अक्सर इन दोनों वृत्तियों को मिश्र समझा जाता है। कलानुभूति चित्त की एकी वृत्ति है जिसमें हम कलाकृति को अपने-आप में पर्याप्त और पूर्ण मानकर स्वीकार करते हैं और यथाशक्ति उनका आस्वादन करते हैं। आस्वाद की अवधि में ग्राहक से किसी प्रयोग की अपेक्षा नहीं की जाती। कलानुभूति मुख्यतः सहानुभूतिपरक व्यापार है जिसकी तुलना प्रेम से की गयी है। इसमें ग्राहक कलाकृति का उसकी अपनी शर्तों पर स्वाकार करने के लिए बाध्य है, क्योंकि कलाकृति मूलतः आस्वाद का विषय है। जैसा कि इग्लैंड ने कहा है 'ग्राहक की रक्ति बबल अनुभव प्राप्त करने में हानी है।' क्योंकि कला एक अनुभव है, इसलिए कुछ कलाकार और कलाशास्त्री कला समझना और मूल्यांकन को सबथा अनावश्यक ही नहीं, बल्कि कलानुभूति के माग में बाधक मानते हैं।

निस्सन्देह कलाकृति के रूप में जो कुछ तत्त्व प्रस्तुत हैं उग ग्रहण करना कलानु

भूति के लिए पर्याप्त है, किन्तु जब तक कला-समीक्षा के द्वारा ग्राहक की ग्रहण-शक्ति भली-भाँति आलोकित और शिक्षित न हो तब तक जो कुछ उसके सामने प्रस्तुत है, उसका सम्यक् ज्ञान कैसे होगा ? इसके अतिरिक्त, यह भी तथ्य है कि आस्वाद-व्यापार में हम दूसरों को भी अपने अनुभव का समभागी बनाना चाहते हैं। आस्वाद बहुत-कुछ एक सामाजिक अथवा सामूहिक व्यापार है। किसी वस्तु का स्वयं आस्वाद लेने के बाद हम प्रायः दूसरों को भी उसके आस्वाद के लिए निर्मंत्रित करते हैं और जैसा कि डेविट पार्कर का कहना है : “किसी चित्र को मैं जो मूल्य प्रदान करता हूँ, वह दूसरों की सहमति से किसी प्रकार दृढ होता है तथा असहमति से कुछ-न-कुछ क्षीण होता है।”^१ इस प्रकार दूसरों के साथ अपने आस्वाद को समभागी बनाते ही हम कला-समीक्षा तथा मूल्यांकन के क्षेत्र में प्रवेश कर जाते हैं।

किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि कलानुभूति और कला-समीक्षा एक या अभिन्न व्यापार हैं। वस्तुतः परस्पर संबद्ध तथा परस्पर पूरक होते हुए भी ये दोनों क्रियाएँ मूलतः भिन्न हैं। जेरोम स्तोलनित्ज ने कलानुभूति और कला-समीक्षा में तीन भेदक तत्वों का उल्लेख किया है :^२

१. कलानुभूति में ग्राहक कलाकृति के प्रति पूर्णतः ‘समर्पित’ होता है, जबकि समीक्षा में समीक्षक का समर्पण आंशिक होता है; इस प्रकार कला-समीक्षक अन्त तक अपनी सत्ता स्वतंत्र एवं भिन्न रखता है।

२. कलानुभूति में ग्राहक की दृष्टि संश्लिष्ट होती है, वह कलाकृति को अखंड एवं अविभाज्य रूप में ग्रहण करता है; जबकि कला-समीक्षक की दृष्टि विश्लेषणात्मक होती है और विश्लेषण से ही कला-समीक्षा का आरंभ होता है।

३. कलानुभूति और कला-समीक्षा के प्रयोजनों में भी आधारभूत अन्तर है। कला-समीक्षा का प्रयोजन कलानुभूति प्राप्त करना नहीं है; वह मूल्यांकन के लिए यथासंभव कलाकृति-विषयक अधिक-से-अधिक ज्ञान उपलब्ध करना चाहता है; इसलिए उसकी रचि कलाकृति से इतर तथ्यों एवं कार्यों में भी होती है। इसके विपरीत कलानुभूति अन्ततः कलाकृति तक ही सीमित रहती है।

इस प्रकार जैसा कि सी० आई० लीविस ने कहा है : “कलात्मक परितोष की सर्वोच्च अवस्था वह होती है, जब ग्राहक का चित्त किसी भी प्रकार आत्म-सजग नहीं होता और वस्तुनिष्ठ मूल्यांकन तथा विश्लेषण के बोधपरक प्रयोजन से सर्वथा रहित होकर कला-कृति में डूब जाता है।”^३

कलानुभूति और कला-समीक्षा का अन्तर स्पष्ट करते हुए भी जेरोम स्तोलनित्ज ने दोनों कार्यों के अन्तरावलम्बन पर बल दिया है; क्योंकि सफल कला-समीक्षा प्रायः कलानुभूति को समृद्ध करने में सहायक होती है। स्वयं स्तोलनित्ज के शब्दों में : “आलोचना तो

^१ वेल्यू : ए कोऑपरेटिव इन्क्वायरी, पृ० ४२७

^२ एस्थेटिक्स एण्ड फ़िलॉसफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० ३७७-७८

^३ एन एनालिसिस ऑफ़ नॉलिज एण्ड वेल्युएशन, पृ० ४४२

भाव-वर्णन में प्रकृतिकृत औचित्य का ध्यान रखा जाता है तो विभाव-वर्णन में परंपरा-प्रसिद्ध अथवा लोक सिद्ध औचित्य का। विभावी के औचित्य पर विचार करते हुए आनन्द-वर्णन ने सातवाहन के नागलोक-गमन आदि कार्यों के वाच्यगत वर्णन के सवध में कहा है कि 'राजाओं व अलोक-सामान्य अतिशय प्रभाव के वर्णन को हम अनुचित नहीं कहते, किन्तु केवल मानुष के आश्रय से जो उत्पाद्य कथावस्तु रची जाती है, उसमें दिव्य औचित्य की याचना नहीं करनी चाहिए।'¹ इसी सदर्भ में आगे चलकर भावी के औचित्य पर विचार करते हुए आनन्दवर्णन ने सयोग-शृंगार के अभिनय में 'असम्यता' का दृढ़ता से निवारण किया है और स्पष्ट शब्दा में कहा है कि "उत्तम प्रकृति राजा आदि का उत्तम प्रकृति नायिकाओं के साथ जो ग्राम्य सम्भोग है, वह माना-पिला के सम्भोगवर्णन की भाँति गुराँ अमम्य है।"²

आनन्दवर्णन के इस कथन को और भी स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त ने कहा है कि 'स्थंयं से उत्तम, मध्यम, अधम तथा नीचा के सम्भ्रम से इत्यादि कहने हुए मुनि ने भी स्थान-स्थान पर विभाव अनुभाव आदि में प्रकृत्यौचित्य को ही बहुप्रकार से प्रमाणित किया है।'³

विभावादि के औचित्य का निरूपण करते हुए अभिनवगुप्त ने जिम प्रकार भरत मूनि को प्रमाण के रूप में उद्धृत किया है, उससे औचित्य के आधार का सकेत मिलता है। स्वयं भरत मुनि ने काव्या के लिए लोक, वैद, और अध्यात्म तीन प्रमाणों का निर्देश करत हुए नाट्य में लोक एक अध्यात्म केवल दो को प्रमाण माना है।⁴ अभिनवगुप्त ने स्वयं भरत मुनि को प्रमाण के रूप में प्रस्तुत करते हुए एक प्रकार से परंपरा को भी औचित्य-निर्माण के लिए प्रमाण-रूप में स्वीकार कर लिया है। इस प्रकार रस सिद्धान्त में औचित्य के महत्त्व पर बल देने हुए आचार्यों ने औचित्य-निर्णय के प्रमाणस्वरूप लोक एक परंपरा का निर्देश करके रस सिद्धांत को ठोस सैद्धान्तिक आधार प्रदान किया है। औचित्य से सर्वालिप्त होकर रस-सिद्धांत शूद्ध काव्य सिद्धान्त न रहकर सौन्दर्यशास्त्र के एक व्यापक सांस्कृतिक प्रतिमान के रूप में प्रतिष्ठित हो जाता है।

¹ न वयं क्षमो परप्रभावातिशयवर्णनमनुचितं राजाम्, किं तु केवलमानुवाश्रयेण दोत्पाद्य-वस्तुकेया क्रियते तस्या दिव्यमौचित्यं न योजनीयम् । ध्व-यालोक, पृ० ३६२

² काव्ये यदुत्तमप्रकृते राजावैदलमप्रकृतिभिर्नायिकाभि सह ग्राम्यसम्भोग-वर्णनं तत्पित्रो सम्भोगवर्णनमिव सुतरामसम्यम । वही, पृ० ३६५

³ मूनिनापि स्थाने स्थाने प्रकृत्यौचित्यमेव विभावानुभावादिषु बहुतर प्रमाणोक्त स्थंयणो त्तममध्यमाधमाना नीचाना सम्भ्रमेण इत्यादि वदता । ध्व-यालोक-लोचन पृ० ३६४-६५

⁴ लोक वेदस्तथाध्यात्म प्रमाण त्रिविधं स्मृतम् ।
लोकाध्यात्मपदाद्येषु प्रायो नाट्य व्यवस्थितम् ॥ नाट्यशास्त्र, २५।१२२

प्रमुख सहायक ग्रन्थ एवं पत्रिकाएँ

संस्कृत

- अभिनवगुप्त : ध्वन्यालोक-लोचन, अनु० जगन्नाथ पाठक, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, १९६५
- : अभिनवभारती, भाग १, गायकवाड़ ओरिएण्टल सीरीज, द्वितीय संस्करण, १९५६
- : हिन्दी अभिनवभारती, अनु० आ० विश्वेश्वर, हिन्दी अनुसंधान परिपद, दिल्ली विश्वविद्यालय, दिल्ली, १९६०
- : तंत्रालोक, काश्मीर संस्कृत सीरीज ईश्वरप्रत्यभिज्ञाविवृत्तिविमर्शिनी, काश्मीर संस्कृत सीरीज, १९३८
- आनंदवर्धन : ध्वन्यालोक, अनु० जगन्नाथ पाठक, चौखम्बा, विद्याभवन, वाराणसी, १९६५
- : ध्वन्यालोक, बालप्रिया सहित, काशी संस्कृत सीरीज, १९४०
- उद्भट : काव्यालंकारसारसंग्रह, भंडारकर रिसर्च इंस्टिट्यूट, १९५२
- कुन्तक : वक्रोक्तिजीवित, हिन्दी, अनु० आ० विश्वेश्वर, आत्माराम एण्ड संस, दिल्ली, १९५५
- क्षेमेन्द्र : औचित्य-विचार-चर्चा, चौखम्बा, संस्कृत सीरीज, १९३३
- गोविन्द ठक्कुर : काव्यप्रदीप, निर्णय सागर प्रेस, बम्बई, १९३३
- जगन्नाथ, पंडितराज : रसगंगाधर, अनु० बदरीनाथ झा और मनमोहन झा, चौखम्बा विद्याभवन, वाराणसी, १९५५
- दण्डी : काव्यादर्श, भंडारकर ओरिएण्टल रिसर्च इंस्टिट्यूट, पूना, १९३८
- धनंजय : दशरूपक, गुजराती प्रिंटिंग प्रेस, बम्बई, १९२७
- नागेश : गुरु-मर्म-प्रकाश, टीका रसगंगाधर, सं० गिरिराज प्रसाद शर्मा, १९२९
- भरत : नाट्यशास्त्र, भाग १, गायकवाड़ ओरिएण्टल सीरीज, द्वितीय संस्करण, १९५६
- : भरत का नाट्यशास्त्र, भाग १, अनु० डॉ० रघुवंश, मोतीलाल बनारसीदास, दिल्ली, १९६४
- भामह : काव्यालंकार, अनु० देवेन्द्रनाथ शर्मा, बिहार राष्ट्रभाषा परिपद, पटना, १९६३
- भोज : सरस्वतीकण्ठाभरण, काव्यमाला, १९१५
- मम्मट : काव्यप्रकाश, अनु० आ० विश्वेश्वर, ज्ञानमंडल लिमिटेड, वाराणसी, १९६०

महिमभट्ट	व्यक्तिचित्रक, अनु० रेवाप्रसाद द्विवेदी, चौगम्भा विद्याभवन, वाराणसी, १९६४
राजमेवरे	काव्य-मीमांसा हिन्दी अनु० भेंदरनाथ शर्मा सारस्वत, बिहार राष्ट्रभाषा परिषद, पटना, १९५४
रुद्र	काव्यालंकार, काव्यमासा, १९०९
वामन	काव्यालंकारसूत्रवृत्ति, हिन्दी अनु० आचार्य विश्वेश्वर, आराम राम एण्ड सन, दिल्ली, १९४४
विश्वनाथ	साहित्यरूपण, विमला टोका, ज्ञानदास ग्राम्भी, मीमिनाथ बनारसीदास, चतुर्थ संस्करण, १९६१
शारदानन्द	भाष्यप्रकाशन, गायकवाट आरिण्डन मीरौज, १९३०
हेमचन्द्र	काव्यानुशासन, काव्यमासा, १९०१

हिन्दी-मराठी

बाले, मनोहर	आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय अध्ययन, हिन्दी ग्रथ रत्नाकार, बम्बई, १९६३
गुप्त, प्रथमवर्ण	रसगाथाएर का शास्त्रीय अध्ययन, नाग प्रकाशन मन्दिर, अलीगढ़, १९६२
गुलाबराय	सिद्धांत और अध्ययन, आग्गागम एण्ड सन, दिल्ली, छठा संस्करण, १९६४
जैन, निमना	प्लेटो के काव्य सिद्धांत, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६५
त्रिपाठी, राममूर्ति	रस विमर्श, विद्या मंदिर, वाराणसी, १९६५
दास, श्यामसुन्दर	औचित्य विमर्श, भारती भंडार, इनाहाबाद, १९६५
दीक्षित, आनन्दप्रकाश	साहित्यालोचन, इण्डियन प्रेस, इनाहाबाद, संस्करण, १९५७
देशपांडे, ग० श्य०	रस सिद्धांत स्वरूप विश्लेषण, राजकमल प्रकाशन, दिल्ली, १९६०
नगद	भारतीय साहित्यशास्त्र, पाप्युसर बुक डिपो, बम्बई, १९६०
	भारतीय साहित्यशास्त्रातील सौन्दर्य कल्पना (मराठी), पब्लिशिंग डिप्लिजन्, दिल्ली १९६७
	रोलिकाव्य की भूमिका, गीतम बुक डिपो, दिल्ली, द्वितीय संस्करण, १९५३
	भारतीय काव्यशास्त्र की भूमिका, भाग २, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, द्वितीय संस्करण १९६३
	रस-सिद्धांत, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६४
	अनु० काव्य में उदात्त तत्त्व, रांगाल एण्ड सन, द्वितीय संस्करण, १९६१
नगेन्द्र और नेमीचन्द्र जैन नगद और महेंद्र चतुर्वेदी	अनु० अरस्तू का काव्यशास्त्र, भारती-भंडार, इनाहाबाद, १९५७

- प्रसाद, जयशंकर : काव्य और कला तथा अन्य निबंध, भारती-भंडार, इलाहबाद, पंचम संस्करण, १९५८
- वाररिंगे, सुरेन्द्र : सौन्दर्य तत्त्व और काव्य-सिद्धान्त, अनु० मनोहर काले, नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली, १९६४
- मिश्र, विश्वनाथप्रसाद : वाङ्मय विमर्श, हिन्दी साहित्य कुटीर, वाराणसी, तृतीय संस्करण, १९५७
- शुक्ल, रामचन्द्र : चिन्तामणि, भाग १, इंडियन प्रेस, लिमिटेड, प्रयाग, संस्करण, १९५३
- : चिन्तामणि, भाग २, सरस्वती मंदिर वाराणसी, पंचम आवृत्ति, १९६२
- : रस-मीमांसा, नागरी प्रचारिणी सभा, काशी, द्वितीय संस्करण, १९५४

Western Aesthetics and Criticism

- ABRAMS, M.H. : *The Mirror and The Lamp*, Norton Library, New York, 1958.
- AIKEN, HENRY : 'Some Notes Concerning the Aesthetic and the Cognitive', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XIII, No. 3, 1955.
- ALDRICH, VIRGIL C. : *Philosophy of Art*, Prentice-Hall, New York, 1963.
- : 'Back to Aesthetic Experience', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring, 1960.
- ALEXANDER, S. : *Beauty and other Forms of Value*, Clarendon Press, Oxford, 1933.
- ARENDT, HANNA : *Between Past and Future*, Faber and Faber, London, 1961.
- ARNHEIM, RUDOLF : *Art and Visual Perception*, University of California Press, Berkeley, 1954.
- BEARDSLEY, : *Aesthetics*, Harcourt, Brace, New York, 1958.
- MONROE C.
- BELL, CLIVE : *Art*, Chatto and Windus, London, 1914.
- BERENSON, BERNARD : *Aesthetics and History*, Constable, London, 1950.
- BERGSON, HENRI : *Laughter*, Doubleday Anchor Books, New York, 1956.
- BIRKHOFF, GEORGE : *Aesthetic Measure*, Harvard University Press, Mass. D. Cambridge, 1933.
- BLACKMUR, R.P. : *The Lion and the Honeycomb*, Methuen, London, 1956.
- BOSANQUET, : *A History of Aesthetic*, Second edition, George Allen & Unwin, London, 1914.
- BERNARD
- BRADLEY, A.C. : *Oxford Lectures on Poetry*, Macmillan, London, 1909.

- BRAIN, RUSSELL *The Nature of Experience*, Oxford University Press London, 1959
- BUCKLEY, VINCENT *Poetry and Morality*, Chatto and Windus, London, 1959
- BULLOUGH EDWARD 'Psychical Distance as a Factor in Art and as an Aesthetic Principle', *British Journal of Psychology*, Vol V 1912
- CARRITT, E F *Introduction to Aesthetics*, Hutchinson, London, 1949
- CAUDWELL CHRISTOPHER *Illusion and Reality*, Indian edition, P P H, Bombay, 1947
- COLERIDGE, S T *Biographia Literaria*, Ed by J Shawcross, Clarendon Press, Oxford, 1907
- COLLINWOOD R G *The Principles of Art* Clarendon Press, Oxford, 1938
- CRANE R S ed *Critics and Criticism*, Phoenix Books, The University of Chicago Press 1957
- CROCE, BENEDETTO *Aesthetic*, Second English edition, Macmillan, London, 1922
- DAICHES, DAVID *Critical Approaches to Literature*, Longmans, London, 1956
- DAY LEWIS, C *The Poetic Image* Jonathan Cape, London, 1947
The Poet's Way of Knowledge, Cambridge University Press, 1957
- DEWEY JOHN *Art as Experience*, Minton Balch, New York, 1934
- DICKIE GEORGE 'Is Psychology Relevant to Aesthetics', *The Philosophical Review*, July, 1962
- DUCASSE C J *The Philosophy of Art*, Dial Press, New York, 1929
- ELIOT, T S *The Sacred Wood*, Second Edition, Faber and Faber, London, 1928
The Use of Poetry and the Use of Criticism, Faber and Faber, London, 1933
Notes Towards the Definition of Culture, Faber and Faber, London 1948
Selected Essays, Third Enlarged edition, Faber and Faber, London, 1951
On Poetry and Poets, Faber and Faber, London, 1957
- ELTON, WILLIAM, ed *Aesthetics and Language*, Blackwell, Oxford, 1954
- EMERSON WILLIAM *Seven Types of Ambiguity*, Second revised edition, Meridian Books, New York, 1947
- FISCHER ERNST *The Structure of Complex Words*, New York, 1951
- FRY, ROGER *The Necessity of Art*, Penguin Books, London, 1963
Vision and Design, Chatto and Windus, London, 1920
Transformations, Doubleday Anchor Books, New York, 1956

- GHESELIN, BREWSTER : ed. *The Creative Process*, Mentor Books, New York, 1955.
- GILBERT & KUHN : *A History of Aesthetics*, Macmillan, New York, 1939.
- GOLDSTEIN, HARVEY D. : 'Mimesis and Catharsis Re-examined' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Summer, 1966.
- GOMBRICH, E.H. : *Art and Illusion*, Pantheon Books, New York, 1960.
- GREENE, T.M. : *The Arts and the Art of Criticism*, Princeton University Press, 1940.
- HANSLICK, EDUARD : *The Beautiful in Music*, Liberal Art Press, New York, 1957.
- HEGEL, G.W.F. : *The Philosophy of Fine Art*, Tr. by F.P.B. Osmaston, Four Volumes, Bell, London, 1920.
- HOLLOWAY, JOHN : *The Charted Mirror*, Routledge and Kegan Paul, London, 1960.
- : *The Story of the Night*, Routledge and Kegan Paul, London, 1961.
- HOPPER, STANLEY R. : ed. *Spiritual Problem in Contemporary Literature*, Harper, New York, 1957.
- HOUGH, GRAHAM : *An Essay on Criticism*, Duckworth, London, 1966.
- HOWE, IRVING : *Modern literary Criticism*, Beacon Press, Boston, 1958.
- HUNGERLAND, ISABEL : *Poetic Discourse*, University of California Press, Berkeley, 1958.
- JARRET, JAMES L. : *The Quest for Beauty*, Prentice Hall, New York, 1957.
- JUNG, C. G. : *Modern Man in Search of a Soul*, Tr. by W. S. Del and Cary F. Baznes, Routledge and Kegan Paul, London, 1962.
- KANT, IMMANUEL : *Critique of Judgement*, Tr. by J. C. Meredith, Clarendon Press, 1911.
- KRUTCH, JOSEPH WOOD : *Experience and Art*, Smith and Haas, New York, 1932.
- LANGER, SUSANNE K. : *Feeling and Form*, Routledge and Kegan Paul, London, 1953.
- : *Problems of Art*, Scribners, New York, 1957.
- : ed. *Reflections on Art*, John Hopkins Press, Baltimore, 1958.
- LANGFELD, HERBERT S. : *The Aesthetic Attitude*, Harcourt, Brace, New York, 1920.
- LEAVIS, F.R. : *The Common Pursuit*, Chatto and Windus, London, 1952.
- : 'Imagery and Movement', *Scrutiny*, Vol. XIII, No. 2, Sept., 1945.
- : 'Thought and Emotional Quality', *Scrutiny*, Vol. XIII, No. 1, Spring, 1945.
- LECHNER, ROBERT : *The Aesthetic Experience*, Chicago, 1953.

- LEE, VERNON *Beauty and Ugliness*, Lane, London 1911
- LEPLEY, RAY *ed Value A Comparative Inquiry*, Columbia University Press, 1949
- LERNER, LAURENCE *The Truest Poetry*, Hamish Hamilton, London, 1960
- LESSING, G E *Laokoon*, trans William A Steel, Everyman's Library, London, 1930
- LIPPS, THEODOR *Aesthetik*, Voss, Hamburg, 1903
- LUKACS, GEORG *Studies in European Realism*, Hillway, London, 1950
- MACCALLUM, H R *Imitation and Design*, University of Toronto Press, Toronto, 1953
- MACLEISH, ARCHIBALD *Poetry and Experience*, The Bodley Head, London, 1961
- MALLARMIE, STEPHAN *Selected Prose, Poems, Essays and Letters*, trans Bradford Cook, John Hopkins Press, Baltimore, 1956
- MARITAIN, JACQUES *Creative Intuition in Art and Poetry*, Meridian Books, New York, 1955
- OGDEN, C K, RICHARDS, I A AND WOOD JAMES *The Foundation of Aesthetics*, International Publishers, New York 1925
- OGDEN, C K AND RICHARDS, I A *The Meaning of Meaning*, Routledge and Kegan Paul, Tenth edition, 1953
- OSBORNE, HAROLD *Aesthetics and Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1955
- PARKER, DEWITT H *The Principles of Aesthetics*, Silver, Burdett, Boston, 1920
- PATR, WALTER *The Renaissance*, Macmillan, London, Fifth edition, 1894
- PEYRE, HENRI *Literature and Sincerity*, Yale University Press, 1963
- PHILIPSON, MORRIS *Aesthetics Today*, Meridian Books, New York, 1961
- PRESTLEY, J B 'The Nature of Drama', *Listener*, LVIII, 1957
- RADER, MELVIN *ed A Modern Book of Aesthetics*, Holt, Rinehart, Third enlarged edition New York, 1960
- RANSOM, JOHN CROWE *The New Criticism*, New Directions, New York, 1941
- READ, HERBERT *The True Voice of Feeling*, Faber and Faber, London, 1953
- The Forms of Things Unknown*, Faber and Faber, London, 1960
- RICHARDS, I A *The Principles of Literary Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1924
- Practical Criticism*, Routledge and Kegan Paul, London, 1929
- Philosophy of Rhetoric*, Oxford University Press 1936

- RIVIERE, JACQUES : *The Ideal Reader*, trans. Blanch A. Price, Harvill Press, London, 1960.
- SANTAYANA, GEORGE : *The Sense of Beauty*, Dover Publications, New York, 1955.
- SARTRE, JEAN-PAUL : *What is Literature*, Methuen, London, 1950.
: *The Emotion—Outline of a Theory*, Philosophical Library, New York, 1948.
- SPARSHOTT, F.E. : *The Structure of Aesthetics*, Routledge and Kegan Paul, London 1963.
- STOLNITZ, JEROME K. : *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism*, Houghton Mifflin, Boston, 1960.
- TOLSTOY, LEO : *What is Art*, Ed. and Trans. A. Maude, Oxford University Press, London, 1924.
- VIVAS, ELISEO : *Creation and Discovery*, Noonday Press, New York, 1955.
- VIVAS, E. & KRIEGER, M. : eds. *The Problems of Aesthetics*, Rinehart, New York, 1958.
- WEITZ, MORRIS : *The Philosophy of the Arts*, Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1955.
: *Problems in Aesthetics*, New York, 1959.
- WELLEK, RENE & WARREN, AUSTIN : *Theory of Literature*, Harcourt, Brace (Harvest Books), New York, 1956.
- WHALLEY, GEORGE : *Poetic Process*, Routledge and Kegan Paul, London 1953.
- WHEELWRIGHT, PHILIP : *The Burning Fountain*, Bloomington, 1954.
- WILLIAMS, RAYMOND : *Culture and Society (1780–1950)*, Chatto and Windus, London, 1958.
: *The Long Revolution*, Chatto and Windus, London, 1961.
- WIMSATT, W.K., JR. : *The Verbal Icon*, Noonday Press, New York, 1958.
- WIMSATT, W.K. & BROOKS, C. : *Literary Criticism : A Short History*, Alfred A. Knopf, New York, 1957.
- WINTERS, YVOR : *Modern Poets*, Meridian Books, New York, 1959.
: *In Defence of Reason*, Routledge and Kegan Paul, London, 1962.
- WOOLF, VIRGINIA : *Roger Fry*, Harcourt, Brace, New York, 1940.
: *The Moment and Other Essays*, Hogarth Press, London, Third ed., 1952.
- WORRIGER, WILHELM : *Abstraction and Empathy*, Routledge and Kegan Paul, London, 1953.
- WRIGHT, GEORGE T. : *The Poet in the Poem*, University of California Press, Berkeley, 1962.

Oriental and Comparative Aesthetics

- AMES VAN METER *Aesthetic Values in the East and West The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall 1960
- BAHM ARCHIE J *Comparative Aesthetics The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Fall 1965
Munro's Oriental Aesthetics The Journal of Aesthetics and Art Criticism Summer 1966
- BAKE A *Aesthetics of Indian Music British Journal of Aesthetics* Jan 1964
- BHATTACHARYA SIVAPRASAD *Studies in Indian Poetics Indian Studies Calcutta* 1964
- CHAITANYA KRISHNA *Sanskrit Poetics Asia Publishing House, Bombay* 1965
- CHAUDHURY PRAYAS JIVAN *Studies in Comparative Aesthetics Visvabharati Santiniketan* 1953
The Aesthetic Attitude in Indian Aesthetics Supplement to the Oriental issue of The Journal of Aesthetics and Art Criticism Fall 1965
- COOMARSWAMY ANAND K *The Transformation of Nature in Art Dover Books* New York 1956
- DE S K *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics Oxford University Press Bombay* 1963
- GNOLI RANIERO *The Aesthetic Experience According to Abhinavagupta Is MEO Roma* 1956
- GUPTA RAKESH *Psychological Study of Rasa Banaras Hindu University Press Banaras* 1950
- KANE P V *History of Sanskrit Poetics Third revised edition Motilal Banarsidas Varanasi* 1961
- LANCASTER CLAY *Keys to the Understanding of Indian and Chinese Painting Journal of Aesthetics and Art Criticism* Dec 1952
- MUNRO THOMAS *Oriental Aesthetics The Press of Western Reserve University Cleveland Ohio* 1965
- PANDEY K C *Indian Aesthetics Second revised edition Chowkhamba Sanskrit Series Office Varanasi* 1959
Western Aesthetics Chowkhamba Varanasi 1953
Abhinavagupta An Historical and Philosophical Study Second revised edition Chowkhamba Varanasi 1963
A Bird's Eye view of Indian Aesthetics The Journal of Aesthetics and Art Criticism Fall 1965
- RAGHAVAN V *Bhojas Srngara Prakasi Punarvasu Madras* 1963
The Number of Rasas Adyar Madras 1940
- RAFFE W G *Ragas and Ragas A Key to Indian Aesthetics The Journal of Aesthetics and Art Criticism* Dec 1952

- RAWSON, PHILIP : 'The Methods of Indian Sculpture', *Asian Review*, New Series, Dec., 1964.
- RAYAN, KRISHNA : 'Rasa and the Objective Correlative', *The British Journal of Aesthetics*, July, 1965.
- SFN, RAMENDRA : 'Imagination in Coleridge and Abhinavagupta'.
KUMAR *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Fall, 1965.

Journal

Asian Review : The New Series 1, 3, Dec., 1964.

The Journal of Aesthetics and Art Criticism :

Vol. IX, No. 2, January, 1952

Vol. XI, No. 2, Dec., 1952.

Vol. XIII, No. 3, Dec., 1955.

Vol. IXX, No. 1, Dec., 1960.

Oriental Aesthetics, Special Issue · Fall, 1965

Dec., 1965

Vol. XXIV, No. 3, Dec., 1966,

British Journal of Aesthetics : Vol. IV, No. 1, Jan , 1964

Vol. V, Jan., 1965.

British Journal of Psychology : Vol. II, 1908

Vol. III, 1910

Vol. V, 1912

Diogenes : No. 1, 1953.

Essays in Criticism : Vol. V, 1955.

The Journal of the History of Ideas : Vol. XII, 1951.

Listener, LVIII, 1957.

New Republic : Nov., 1922.

Philosophy and Phenomenological Research :

Vol. VIII, No. 1, 1947.

Vol. XIII, 1953.

The Journal of Philosophy :

Vol. 35, 1938.

Vol. 41, 1944.

The Philosophical Review :

Vol. 54, 1945.

No. 3, 1949.

July, 1962.

Scrutiny : Vol. XIII, No. 1, Spring, 1945.

Vol. XIII, No. 2, Sept., 1945.

The Sewanee Review : Vol. LIV, Summer, 1946.

LXVIII, No. 1, 1959.

Southern Review : Vol. II, No. 3, 1942

लेखक-नामानुक्रम

अ

अन्नाम्स, एम० एच० २६०, ३०१, ३६८,
३८२

अभिनवगुप्त ६, ८, ९-११, १३, १६, १७,
२६, २९, ३०, ३३-३९, ४१, ४२, ६३,
६४, ६६, ६७, ६९-७४, ९८, ९९,
१०३, १०४, १०६, १०९-११६, ११८,
११९, १२७-१३२, १३७-१३९, १४९-
१५२, १५८, १५९, १६७, १७१, १७२,
१७४-१७६, १९९, २०२, २०७, २०८,
२११, २१३-२१५, २१७-२२२, २२४,
२२५, २२७-२३१, २३३, २३४, २४१-
२४५, २५१, २५४, २५५, २५८-२६०,
२६३-२६५, २७३, २७४, २९१, २९३,
३०७, ३१७-३२२, ३३५, ३४१-३४४,
३५५, ३६३, ३६९-३७५, ३८९, ३९२-
३९६, ४०५, ४०६, ४०८, ४०९,
४११, ४१३, ४१४, ४२८-४३०, ४३९,
४४५, ४४६

अरविन्द १३

अरस्तू ७, ८, ४६-४८, ९७, १०८, १२१,
१२५, १२६, १२९, १३०, १४०-१४६,
१४९, १५६, १९४, १९६, २००, २०४,
२८०, ३०१, ३५९, ३६४, ३६५,
३६८, ३७५, ४२५

आगस्टाइन, सेण्ट ५०

आग्डेन, सी० के० ४५, ८८, १३५

आदि भरत २१

आनन्दवर्धन १०, २९, ३०, ३६, ३८, ६५,
६६, ६८, ७१, १२७, २११, २४१,
२४२, २५४, २६६, ३१९, ३२१,
३३८, ३४१, ३४४, ३५२, ३५५,
३६२, ३६३, ४०७, ४०८-४१०, ४२८,
४२९, ४३६, ४४४-४४६

आर्नेल्ड, मैथ्यू १०६, १०९, १८६

आर्नेहाइम, हूडोल्फ २८३

इ

इलियट, टी० एस० ८, १६, १०६, १०९,
१२२, १३५, १६९, १७०, १८२-१८४,
१८६, १९३, १९४, २०८, २०९, २२५,
२२६, २४९, २५०, २५२, २५८,

२६७-२६९, ३०२, ३०३, ३०६, ३१०,
३१६, ३२८-३३०, ३३३-३३५, ३३७,
३६९, ४२३-४२५, ४२७, ४४०

उ

उत्पलपाद ४०८

उद्भट २९

ए

एंजेलो, माइकेल ७९
एकेन, हेनरी डेविड ८०, १६३, १६४, ३१३
एक्विनस, थॉमस १२, ५०, ३९७
एडिसन ५३, ५५, १४२, १४३, १५६
एवरक्रॉम्बी, लासाल १४०, १४१, १५६
एमिस, वान मीटर १२, १३

एम्पसन, विलियम २०३, ३५०, ३५१
एरट, हन्ना १८०
एलेक्जेंडर, सेमुअल ३७६, ३७७, ३८०
एल्टन, विलियम ३१४
एल्ड्रिच, वर्जिल सी० ८०, २१९, २३२

ओ

ऑस्वोर्न, हेरल्ड १३५, १३६, ३०७, ३१०,

ओलसन ४२५

क

कवित्त ७०	कृष्णचंद्रनाथ १५ १६ १३७ ३५२
कल्लिनाथ १०३	केम्स १५६
काण्ट न १० १३ १६ ५४ ५६ ८१ ८३	कौरिट ७५ ३१०
६५ ६७ ६६ ११६ ११८ १६०	करी, ज्वाइस ४०० ४०५
१६१ १७६ १८१ १८७ २०४ २२५	कल्यायरोजर, १६१
२४८	कसिरर, अस्ट ५६
काण पा० बा० २६ ३७ ३८	काडवेल क्रिस्टोफर १७८ २०६ २१०
कानिदास ७४ १०३ २११ २६० २७८	कॉलिंगवुड आर० जी०, ५६ ५७ २१०
२६४	३१७ ३२० ३८४ ३८६
काले, मनोहर २६१ ६० २६८ ३००	कोलरिज न १२१ १६० १६० २०४
किल्हन आन २३२	२१४ २०२ ३१० ४१२ ४१४ ४१८
कीटस न २६० ३८० ४२२ ६२४	४२२ ४२६
कीय, ए० ब्री० १०	कन, आर० एत० २३८ ४२५
कीट ४२५	कोत्रे न १० ४५ ५५ ५७ ७६ ११६
कुन्तक ६५ २७६ २७७ ४१० ४११	११८ १६८ १६६ ३१० ३११ ३६४
कुमारस्वामी, आनंद ४७ ६ ६७ २२८	३८५ ४०१ ४०० ४०४ ६०६
३०७ २१७	कलावेल १०७ २४८
कृष्णाश्रव ०१	क्षमेन्द्र ६४५

ग

गिडलिन ब्रुस्टर ६२६	गरो एडविन ३५८
गिल एरिक ६	गोटशाक ४१८
गुप्त प्रमस्वरूप २०७ २०० २६६	गोम्बिच ई० एव०, २१६
गुप्त, मयिलीशरण १७७	गोरक्ष ३८४
गुप्त राकेश २६६	गोल्डस्टोन, हार्वे टी० ३६७
गुलाबराय १३० १७६ २६२ २६६ ३०८	ग्रीन टी० एम० २७४
गुटे ५५ १३० ४२७	ग्रहस, राबर्ट २३८ ३८४

घ

घोषरी प्रवासजीवन ७ ६ २१७ ३१८

ज

जगन्नाथ पंडितराज २६ ३८ ३६ ६५	जाडन राबर्ट १६५
६८ ७७ ७४ १०४ ११० १२०	जरेट जम्स एल० १०८
१५० १५६ १५५ १६७ १७३ २१२	जानसन २०० २०४ २४८ ३६६ ३६७
२३१ २६६ २७८ २७६ २६३ ३६७	३६८
३६३ ४०६	जोला ३६८
जयरथ ६८	ज्वाइस जम्स १८६

ट

टगाद, रघीन्द्रनाथ ३५५	टेनिसान १८६
टट, एलेन १६४ २०३ ४२५	टोवे डोनाल्ड २८४ २८५

ठ

ठक्कुर, गोविन्द २२१

ड

डन ३६०, ४२१

डनहम, बरोज १५६

डिकिन्सन, लाभोस २८३

डिकी, जॉर्ज ७८

डुकास १२४, १३६, १४२, १५६, ३१०,
३१२, ३१३, ३२०

डेनिस १४२, १५६

डेमास, रैफेल १६५, १६६

डे-लीविस, सी० १६५, १७०, ३३०, ३७८,
४०१

डेशेज डेविड १६८, १६९

डे०, एस० के० ३७, २६६, २६७, ३५५-
३५८, ४३०

ड्यूई, जॉन १२, १६, ५७, ५८, ७६, ८१,
८८-९३, १००, १०१, १०६, २३७,
३८४, ४३६, ४३७, ४४२,

ड्राइडन १३२, ३६६, ३६८

त

तण्डु २१

तात्सताय १२०

तासो ३५६

तुलसीदास २२१, २३३

तोत, भट्ट १०, ४१, ७१, २३५, ३३५, ४०६

त्रिपाठी, राममूर्ति २२१, २३३, ४४७

थ

थार्नडाइक, एशले १४४

थंकरे ४१७

द

दण्डी २५, २६, ७१, २५३, ३३८

दत्त, माइकेल मधुसूदन १७७

दांते १७०

दासगुप्त, सुरेन्द्रनाथ ६६

दास, श्यामसुन्दर १३०, २६२

दीक्षित, आनन्दप्रकाश ३२७

दीक्षित, नीलकण्ठ २७८

देकार्त ५१, ५२, १४३, १४४, १५६, १६०

देलारूभा १६१

देशपांडे, ग० त्र्यं० २४, २६, २६, ३८, ७१,
७३, ११४, १५८, २०१, २४१, २४२,
२४३, २७५, २८६, २६१, ३७६

देसोइ ३

द्रुहिण २१

द्विवेदी, हजारीप्रसाद १३०

ध

धनराज घोषी ६

धनिक २६१

धनिक-धनंजय ७४, २६६

न

नगोन्न २१, २७, २८, ३३, ३५, ३६, ४१,

४२, १२६, १३०, १७५, १७६, २३७,

२६२, २६५, ३०८

नन्दि २१

नन्दिकेश्वर २१

नागेश २४३

नीलो ८७, ८८, १४५, १४६, १५६, १५७,
३६८, ४१७

नीली, आर० ४, १०, ६६, ७०, १०२,
१०५, १५२, २०३, २४१, ३५५,
३५६

नीवालिस ३०२, ४२२

प

पंत ३६१

पतंजलि ३६

पाण्डे, कान्तिचन्द्र ८, ६, १०, ३७, ४२,

१३६, २१८, २२४, २६१, ३६४

पाण्डे, एजरा २०६, २०७, ३२६, ३३५,

३८४, ४२३, ४३१

पाणिनि २६
 पाकर, डेविड १६४, २१२ ४४३, ६४४
 पिकासो ४००, ६०४
 पीकांक, थॉमस लव १६८, १६६
 पेटर, वाल्टर ५६, २८३, २८६
 पेये, हेनरी ४२१, ४२२
 पंखल २३६
 पो, एडगर एलेन ७६ २२८, ३५२
 पोप ३६८

प्रसाद, जयशंकर ४०, ४१, १३०, १६७, १६८
 प्राड, मेरिजो ३२६
 प्राल, डेविड ११६
 प्रीस्टले, जी० वी० २२७
 प्रस, भास्कर २३८, ६०३
 प्रेड्डी ८, १२, १६, ४५-४८, ५०, ६६, ६७,
 १०८, १२०, १२४, १२६, १३०,
 १४०, १५६, १६८, २३७, २६०,
 ३५८, ३६४, ३६५, ३६७

फ

फर्ग्युसन ३६६
 फिशर, अस्ट २८७, २२४
 फेब्रनर ४५ ८७
 फॉस्टर, ई० एम० २०४
 फोरमैन, एम० वी० ३६०

फ्राइ, रीज़र ५६, ८३, ८४, ६७, ६८, ११८,
 ११६, २८३, २८४
 फ्रायड, मिगमड ३७, १४३, ३६४, ३८४,
 ३८६-८८, ३६१, ४१६, ६०५, ४०६

ग

गकले, विल्लेट १८७, १८६, १८७, ३३२
 गक, एडमंड १३
 गर्ड, कैनेय १६१
 गागा, हेनरी (६८, १६६, ६०१, ४०२
 गाडमगाटोन, एलेक्जेंडर ४४, ४५, ५६, १५६,
 १६०
 गाएस, आंटी २०६, २१०
 गाव ४२१
 गाम, आर्ची ज० १४-१७, २७२
 गायन ३०१, ३०२
 गार्लिंगे, सुरेन्द्र २१, २३, २६३, २६४
 गार्डनले, मुनरो सी० ४५, ५८, ७७, ७८, ८८,
 १६६, २१६, २६७, २६८, २७३,
 ४२५
 गार्डोफ, जी० वी० ७६
 गो एडवर्ड ७ १०, ७७, ७८, १४१ १५४,
 १८७ १८८, २३१-२३३, २४६, २४७,
 २५६
 गेक, ए० ११

गेटसन, एक० डब्ल्यू० २५०, २५१
 गेटेकर, डी० वी० २१
 गेटेसन, बनेड १३६
 गेल, क्लाइव ५६, ७५, ८३, ८४, ६८, ११८,
 २८२, २८३
 गेथ्यू, चार्ल्स ३६८
 गोडलो ५२
 गोडसामा, भी० के० ३१४, ३१५
 गोदनेयर २३६, ३२६
 गोसाके ३१०
 गहल भरत २१
 गृधस, कलीय ४७, १४२, १६४, १६६, २०३,
 २६७, २६६
 गेन, रमेल ३१५
 गेनो, हेनरी १०७
 गेडले, ए० सी० ५६, ५७, ८४, ११८, ३१०
 गेलेक, विलियम ७६, १६८
 गेलेयर, ह्यू १४४, १५६
 गेलकर, रिचर्ड पी० २०३, ३०४

भ

भट्टाचार्य १०, २०, ३१ ३५, ६४, ६५, ६७,
 ७१, १०२, १०३, १०६, १७१, १७२,
 १७४, १७६, २११, २१३, २१४,
 २२०, २७८, ३४०-३४२, ४२८
 भट्टाचार्य, शिवप्रसाद १०३
 भरत ११, १२, २१-२३, २४-२७, ३६, ६३,

७०, ७१, ६६, १०२, १०८, १११,
 १२५-१२८, १३१, १७१, १६६, २१७,
 २४४, २६३-२६५, २८१-२८१, ३१६,
 ३२१, ३२२, ३२४, ३२६, ३३६,
 ३४१, ३७०-३७५, ४२६, ४३६,
 ४४६

भरतवृद्ध २१
भामह २४-२६, २६, ४८, २५३, २७५-२७७,
३३८
भोज ३७, ४२, ६४, ७१, २४५, २७७,

२६०, २६६, ३०७, ३७३, ३७४
भर्तृहरि १३८, २७६
भानुदत्त २६६
भास्करकण्ठ २३०, ४०६

म

मधुसूदन सरस्वती ७१, ११३, १५३
मम्मट २६, ३८, ६६, ७१, ७४, १११,
११३, ११४, १२६, २०१, २२१, २४२,
२६६, २७५, २६१, ३१६, ३३६, ३४०,
३४४, ४२६
मलाम १६, ३२६, ३३७, ३५१, ३५२
महिमभट्ट ३८, ६५, ४०५
महेश्वरानन्द ३६४
मालीस १३४
मानहाइम, कार्ल २५२
मायर्स, चार्ल्स एस० २४७
मारिर्ते, ज्याक १०७, ११०, १६१, १६२,
२३८, ३६७-३६६, ४०१-४०३
मार्गन, चार्ल्स ६५
मावेल ३६०

मिल, जॉन स्टुअर्ट १२४, ३०१, ३८२, ३८५,
३६०
मिश्र, केशवप्रसाद १३०, १७५, १७६
मिश्र, रामदहिन ३२७
मिश्र, विश्वनाथ प्रसाद २६६, ३००
मुनरो, टामस ३, ४, ६, ७, ६, १६-१८,
४४, ५८, २३५, २७२
मंककिओन ४२५
मंककेलम ३०४, ३०६
मोजार्ट १०८
मोने ४०३
मोण्टेन २३६
मोर्ले १४३
म्यूलर, ऐडम १६२

य

यंग, एडवर्ड १४३, ३६१, ३६८
यंग, जे० जेड० ४००, ४०१
याकोवी ४३५

युंग, सी० जी० १५६, १७८, ३६४, ३७६,
३८०, ३८८, ४१६, ४२५-४२७, ४३१
योट्स, डब्ल्यू० वी० ४३१

र

रघुवंश १०५
रत्नेश्वर २७७
रस्किन, जॉन २०३
राइट, जॉर्ज टी० ४३१
राइल, गिलवर्ट १२१
राघवन, वी० ३७, १०३, २४५, २५३,
२७७, २७६, ३७३
राजशेखर २४२, २५४, ३७८-३८०, ४०६,
४०७, ४२६
राधाकृष्णन, सर्वपल्ली ८, १३
राफ़े, डब्ल्यू० जी० १२
रामचन्द्र-गुणचन्द्र ७१, १३२
रामास्वामी २४
रायन, कृष्ण ३१८, ३१६
रासन, फ़िलिप १२
रासीन ४२१
रिचर्ड्स, आइ० ए० ८, ४२, ४५, ५७, ५८,

७६, ८४-८६, ६४, १००, १०१, १०६,
११६, १३४, १३५, १४५-१४७, १५६,
१५७, १६४, १६५, १६६, १७०, १८४,
१८५, १६३-१६५, २१४, २२६, २३६,
२५२, २५६-२६०, २६७, ३०३, ३०४,
३०६, ३१०, ३४५-३५१, ४११, ४१२,
४३६, ४४०
रिल्के, रेनर मारिया ४१८
रीड, हर्बर्ट ३६१
रुद्रट २५, २६, २६, ३३८
रुद्रभट्ट १३२
रुज्जमों, देनिस दि ३५६
रूपगोस्वामी ३२६
रूसो, ज्याँ ज्याक १४५, १५६, ४२१
रेडर, मेल्विन ८६, १४१, १८८, १८६,
१६१, १६२, २८२, ३७७, ४१६
रेनाल्ड्स २०३, ३६७

रेनु, लुई २०
रेसम, जॉन क्रो १६४, ४२५
रेविन १५६

रेविण्टर, क्याक २४८
रोयस्टाइन, विलियम ६

स

सकाटर, बने ११
सनर, सारस ३८४
साइबनिस ५२, ५४, १६०
लिप्स, प्योडर १३४, १६०-१६२, २२८,
२२९, २३१
सी०, बनेन १३५, १६०, १६१, २३१
सीविस, सी० माइ० ४४३
सीविस, एक० आर० १०६, १०९, १३९,
१४७, १४८, १४७, १७८ १८५-१८७,
२१२-२१४, २२६, २४९, २५२-२५४,
२६७, ३३२, ३३३, ३३६, ३३७
लुकाच, आज २०५, २०६, ४१९
लेचनर १६१ १६३
सेवी, सिल्वी १०, ११
सेसिंग, जी० ई० ५४, ३६८
सेगक्रोल्ड, एच० एम० ६३, ११९

संगर, एम० के० १०, ११, ६२-६४, ११८,
११९, १४८, १७०, २०९, २१५,
२१६, २१८, २१९, २३२, २५४,
२७१, ३०६, ३०६, ३११, ३१५,
३३०, ३३१, ३३३, ३३७, ३६६,
३७६-३७८
सांक, जॉन ५३
सांगफेलो ३८३, ३९१
सांरोस, डी० एच० १०६, १०७, १८७
साविस, एमी ४१७
साविस, जॉन लिब्रिस्टन ४१७, ४१८
सॉन्नाइनस ४८, ४९, ५३, ५४, ६७, १०९,
१३०, १३१ ३६६, ३८२
सोन्सट २६-२८, ३०, ७१, ९९, ११६, १३२,
२६३, २६४, ३१९
स्पुन्नीशियस १४३, १५६

स

सडस्वथ १३१, २३८, ३०१, ३८१, ३८३
सजिल ३६६
साइस, सारस ८८, २८४
साटवे, के० एन० ३००
साइवाल, एलीसिमो ७६, ८६, ८८, २६९-
२७१, २७४, २८६, ३१६, ३२९, ३३०,
३६१
साल्पायन २१, २५३
वालगांग, विल्सेट ४१८
वामन २५, २६, २९, ७१, २७६, ३३८,
३६३
वारेन, ऑस्टिन ८०, १७०, २६९
वाल्मोकि १७७, ४१६, ४३१
वासरमन, अल० आर० १४४
वासुकि २१
विची, लियोनार्डो ४२१
विटस, आइवर ३२९
विटगोस्टाइन, लुडविग ७७
विद्याधर २७८
विमसाट, विलियम के० ४७, ८८, ६५, ६६,
११९, १२०, १४२-१४४, १६४, २००,

२०३, २०४, २६९, २५४, २६७-२६९,
२७३, २८०, २८१, २८६, ३२९, ३३०,
३५०, ३५७, ४१३, ४२५, ४४४
विल्लन ३८६
विलियमस, रेमड ३६०, ४०१, ४१९, ४२१,
४२३
विश्वनाथ ६, ३८, ६३, ६४, ७१, १०३,
१०९, १२९, १३०, १५२-१५५, १६७,
१७३, १७४, २३५, २६१, २६९,
३४०, ३४४, ३७४, ३७५
विश्वेश्वर ३३, ३७०, ३७१, ३७३
वुल्फ, थॉमस ४१७
वुल्फ, वर्जोनिया २३८, २८३
वेबनर १४५
वेरोन, यूगोन ३१२
वेलरी, पॉल १६, १८४
वेल्लेक, रेने ८०, २६९, २७१
वेल्ले-तीन, फेल्डमैन १६२
वेल्लेस्टाइन, सी० डब्ल्यू० २४७
वॉरिंगर, विल्हेम १६०, १६२, २२९
व्यास १६

श

शांकरन् २४	२६२, २६४, २६६, ३००, ३०८, ३०९,
शांकराचार्य ३६, १६७	३२३, ३२६, ३३४-३३६, ३४६, ३४९,
शंकुक २६-२८, ३०, ७१, ६६, ११६, १३२,	४१४
२६३, २६५, ३१६, ३८०	शेक्सपियर १३०, २००, २१४, ३६७, ४२४
शारदातनय २७७, २६६, ३२४, ३२६	शिलालिन २१
शाङ्गदेव ४२, १०३	शेलिंग ३६१
शिगभूपाल २६७, ३२६	शेली १३१, १६८, १६६
शिलर ५५, १३१, ३७६, ३८०, ३८६	शंपटसवेरी १४४, १५६
शुक्ल, रामचन्द्र ३६-४२, १०१, १३२-१३४,	शौद्धोदनि २१
१७४, १७५, १६८, २३५, २६१,	श्लेगेल ५५, १३२, १६२

स

संदायना, जॉर्ज १२१, १२२, १३१, १५५,	स्टील १४२, १५६
२१२, ३१०, ३१४, ३२०	स्तोलनित्त १५५, २१२, ३११, ३१३,
सक्रोक्लीज २१४	३१६, ३२०, ३५७, ४१७, ४४३
सार्ज, ज्यां पाल १२२, १२३, १३५, २४८,	स्त्राविस्की ३८४
२५१, २५४, ३०५, ३०६, ३१०	स्मिथ, जेम्स ३११
सिंह, रामलाल २६१	स्मिथ, आर० मार्टन १२
सिडनी, फ़िलिप ३६०	स्पर्शाट, एफ़० ई० ७५, १२०, १२४, १४१,
सिसरो १३२, ३६६	२३१, २८२, २८६, ३१२, ३८४, ३८६
सुश्रुत २१	स्पिनोजा ४२४
सेन, रामेन्द्रकुमार ४१३, ४१४	स्पेंडर, स्टीफ़न २८५, ४१८
स्काट, वाल्टर १८५, ३०१	स्विफ़्ट, जोनाथन ३६७
स्टीड, सी० के० २५०	

ह

हडसन, स्टीफ़न २३६	हॉलोवे, जॉन २३६
हफ़, ग्राहम ३६१	हॉवेल, आर्थर १६२
हरिऔध ३२४	हो, इविग २७०
हेगेल ८, १३, ४४, ५५, ११६-११८, १४५,	होमर ४२४
१४६, १५७, २२४, २२६	होरेस ३६६
हेमचन्द्र ७१, ४०५, ४०७	ह्यूगो, विक्टर १३१
हैजलिट, विलियम ३०२	ह्यूम ५३, १६१
हैम्पशायर, स्टुअर्ट ७६	ह्विट, लान्सलॉट लॉ ४००
हैरिस, जेम्स ३६८	ह्विलराइट, फ़िलिप ३५०

ग्रन्थ-नामानुक्रम

अ

अग्निपुराण ३७, ६६, ४११
 अभिज्ञान शाकुन्तल २११
 अभिनवगुप्त : एन हिस्टोरिकल एण्ड फिलॉस-
 फ्रिकल स्टडी ८, ९, १३६, ३६४, ३६५,
 ४०५
 अभिनवभारती ८, २७, ३०, ३१, ३४-३६,
 ६३-६५, ६७, ७०, ७३, ७४, १०३,
 १०४, ११३, ११६, १३२, १३८,
 १५८, १५९, १६७, १७१, १७२, १६६,
 २०३, २०८, २१२, २१४, २१५, २१७,
 २१८, २२२, २३०, २४३, २५१, २५५,
 २६८, २६५, २८८-२९१, ३२१, ३२२,
 ३६३, ३६७, ४०६, ४०८
 अभिनवभारती, हिन्दी १४६-१५१, ३६६-
 ३७३, ३६२, ४२८
 अरस्तू का काव्यशास्त्र १२६, १२६

अष्टाध्यायी २६
 आइडलर्स २०३
 द आइडियल रीडर २४८
 आचार्य शुक्ल के समीक्षा-सिद्धान्त २६१
 आधुनिक हिन्दी-मराठी में काव्यशास्त्रीय
 अध्ययन २६१, २६३, ३००
 आष्टेज डिकशनरी २६८
 आयुर्वेद-संहिता २१
 आर्ट ७५, ८३, २८२, २८३
 द आर्ट एण्ड द आर्ट क्रिटिसिज्म २७४
 आर्ट एण्ड इल्यूजन २१६
 आर्ट एण्ड रिएलिटी ४०५
 आर्ट एण्ड विजुअल पर्सेप्शन २८३
 द आर्ट एण्ड सोशल आर्डर ४१८
 आर्ट एज एक्सपीरिएंस ५८, ७६, ८६-९३,
 २३७, ४४२

इ

इंगलिश पोएट्री : ए क्रिटिकल इंट्रोडक्शन
 २५०
 द इंट्रोडक्टी लेक्चर्स ऑन साइकोएनालिसिस
 ३८६
 एन इंट्रोडक्शन टु द एक्सपेरिमेंटल साइको-
 लोजी ऑफ व्यूटी २४७

इंट्रोडक्शन टु एस्थेटिक्स ७५
 इंडियन एस्थेटिक्स ४२, २१८
 इमिटेशन एण्ड डिजाइन ३०४
 द इमोशंस, भाउटलाइन आफ ए थ्योरी
 ३०५
 इल्यूजन एण्ड रिएलिटी १७८, २१०

ई

ईश्वरप्रत्यभिज्ञा विमर्शिनी २२३, ४०६

ईश्वरप्रत्यभिज्ञाविवृति-विमर्शिनी १३८, १५२

ए

एक्सपीरिएंस एण्ड नेचर ६३
 एकावली २७८
 एनसाइक्लोपीडिया क्रिटानिका २८५
 एन एनाटमी ऑफ इन्स्पिरेशन ४१७
 एन एनालिसिस ऑफ नॉलिज एण्ड वैल्युएशन
 ४४३
 एन एसे ऑन क्रिटिसिज्म ३६२
 द एस्थेटिक एक्सपीरिएंस ६३, १६२, १६३
 एस्थेटिक एक्सपीरिएंस एकांडिंग टु अभिनव-
 गुप्त ४, १०, ६७, ६६, ७०, १०२,

१०५, १५२, २०३, २४१, ३५५
 एस्थेटिक्स ४५, ५४, ७८, ३१२
 एस्थेटिक्स एण्ड क्रिटिसिज्म १३५, १३६,
 ३०७, ३१०
 एस्थेटिक्स एण्ड फ़िलॉसफी ऑफ आर्ट
 क्रिटिसिज्म १५५, २१२, ३११, ३१३,
 ३१४, ३१७, ३५७, ४१७, ४४२,
 ४४३
 एस्थेटिक्स एण्ड लैंग्वेज ३१४
 एस्थेटिक्स एण्ड हिस्ट्री १४०

ओ

आवस्यन् नैवचरा आन पोएट्री ५७
आन पोएट्री एण्ड पोएटस ४२४
आन माडन पोएटस २५६

ओरिएण्टल एस्थेटिक्म ७ १६ १७ १८
४४ २७२

ओ

ओचित्य विचार-सर्चा ४६५

ओचित्य रिमश ४६१

क

कजकचक्र १६३
कजकचक्र आन ओरिजिनल कम्पोजीशन ३६१
कसेट आक माइण्ड १२१
कम्पेरेटिव एस्थेटिक्स भाग २ (घाटन
एस्थेटिक्स) ८
कचर एण्ड सोसाइटी ४०१ ४२३
कामसूत्र २१
कामायनी २०३
काव्य और कला तथा अन्य निबन्ध १६८
काव्य दपण ३ ७
काव्य प्रकाश ३२ २८ १११ ११४ १२६
१७२ २०१ २०१ २७५ २१८
३४० ३४१ २४४ २६२ ४२६
काव्य प्रदीप २०१ २४२ २१६ २२३
काव्य भौमासा २७७ ३७८ २७६ ४०६
४०७ ४२६
काव्य से उदात्त तत्त्व ४८ १२०
काव्य विवक ४०५ ४०७

काव्यादास १
काव्यालंकार ६ ६ २६ ७१
काव्यालंकार सूत्र ३६
कुमारसंभव १०३
द कामन एमप्लोइल २०८
द कामन पसूट १२६ १६८ १७८ १
२१६ २४६
द कामन रीडर २०८
क्रिएटिव इट्यूशन इन आर्ट एण्ड पाएटा
१०७ २८ २६७-३६६ ६०२ ६०
द क्रिएटिव प्रासेस ४ ७ ६१८ ६०
क्रिएशन एण्ड डिस्कवरी ७६ ८८ ६८
२७० २७१ ७६ २१६ ३२१ ३२०
२६२
क्रिटिकल एनालिसिस ऑफ लिटरेचर १६८ १६६
क्रिटिक्स एण्ड क्रिगिजिजम २०८ ४२५
क्रिटिक आक जजमेन्ट ८१ ६५ १७६ १८१
द कवस्ट फार ह्यूटो १०८

ग

गीता १६
गोस्वामी तुलसीदास ३२७

ए ग्रामर आक मोटिक्स १६८
घटर हिमिअस १२०

घ

घटकपरकुलविवनि ३६३ ३६४

च

द चापनीज रिटिन केरेक्टर एज ए मीडियम
फार पोएट्री २०६
चित्तमणि-भाग १ १०१ १ १ १७६

१६८ १०० २२५ ४१४
चित्तमणि-भाग २ ३२५
४८ ३५०

छ

छा-दोग्य उपनिषद् २०

ट

टाइम रीगण्ड ३६
टू कचस द सिग्निफिकेस आक सी० पी०
सो १०७

द ट्रांसफार्मेशन आक नचर इन आर्ट स ४
२२८ ३१७
टाइमफार्मस २ २

द ट्रू एस्ट पोएट्री ३८४
ट्रू वायस ऑफ़ फ़ीलिग ३६१, ४२२

ट्रेजिडी १४४, १४५

ड

डाउट एण्ड सट्टेनटी इन साइंस ४००
द डान्स ऑफ़ शिव ४, ७

डिक्शनरी ऑफ़ फ़िलॉसफ़ी ४०६
डॉन जुआन ३०२

त

तन्त्रालोक ४२, ७२, २२३, २४३-२४५,
३६४-३६७, ४०५, ४०६

तन्त्रसार १६६
तैत्तिरीय उपनिषद २०

थ

थियरी ऑफ़ लिटरेचर ८०, १७०, २६६,
२७१

थाॅट एण्ड एक्शन ७६

द

दशरूपक २६६, ३२५

ध

ध्वन्यालोक २८-३०, ३४, ३६, ३८, ६६-६६,
१०३, १०४, ११५, ११६, १२७,
१५१, १५८, १५९, २०८, २४१,
२४२, ३२०, ३२१, ३३८-३४१, ३४४,
३६२, ३६३, ४०७, ४०८, ४१०,
४२८, ४२९, ४३५, ४४५, ४४६

ध्वन्यालोक-लोचन ८, २७, ३४, ३६, ३८,
६५, १०३, १०४, १०६, ११५, १५८,
२०२, २०८, २११, २३०, २३५,
२४१, २४५, २५१, २७४, २७८,
३२०, ३४१-३४४, ३६३, ३८६, ३९३,
४०८, ४१०, ४११, ४२९, ४३०,
४४५, ४४६

न

नाट्यदर्पण १३२
नाट्यशास्त्र २१, २२, २४, २६, ३६, ६४,
७०, ७१, १०५, १२५, १६६, २१७,
२१९, २४१, २४४, २६३-२६५, २६०,
२६७, ३२५, ३६६, ३७२, ३७३,
४३६, ४४६

द नेचर ऑफ़ एक्सपीरिमेंस ३१५
द नेसेसिटी ऑफ़ आर्ट २२७, २३४
नोट्स टुवर्ड्स द डेफ़िनेशन ऑफ़ कल्चर
१०६, २५२
द न्यू क्रिटिसिज्म ४२५
द न्यू पोएटिक २५०, २५१

प

परमलघुमंजूषा २४३
परात्रिंशिकाविवरण ६६, ३६५
पॉलिटिक्स ४७
द पोएट इन द पोएम ४३१
पोएटिक्स १६६
पोएट्री एण्ड मोरेलिटी १८३, १८६, १८७,
३३२
पोएट्स वे ऑफ़ नॉलिज १६५, १७०, ४०१
एन्प्लान एंड एस्थेटिक वेल्थ १५५
प्रायमिनाहृदयम् १३७, १५१
द प्रिंसिपल्स आफ़ आर्ट ५७, ३१२, ३२०,
३६६

प्रिंसिपल्स आफ़ एस्थेटिक्स १६४, २१२
प्रिंसिपल्स ऑफ़ लिटरी क्रिटिसिज्म ५७,
७६, ८६, ८७, १३४, १४०, १४१,
१४६, १८४, १८५, १६३, १६४, २१४,
२६०, ३०४, ३४५, ४११
प्रैक्टिकल क्रिटिसिज्म २५६, २६०, ३४६-
३४८
प्रॉब्लम्स ऑफ़ आर्ट ५६, २७१, ३०५, ३१५,
३३०, ३३१, ३७८
द प्लेजर्स ऑफ़ ट्रेजिडी १४४
प्लेटो के काव्य-सिद्धान्त १२६, २३७

फ

द काउण्ट्रेगंस ऑफ एस्पेटिक्स ८६, १६४
 काउन्ट ४१७
 फिलॉसफी ऑफ आर्ट, २१६ २३२
 द फिलॉसफी ऑफ आर्ट १०४ ३१२
 फिलॉसफी ऑफ द आर्ट स ८४ २८४
 फिलॉसफी ऑफ टैटरिक ३४८

फिलॉसफी इन ए न्यू बी ५६
 फीलिग एंड फॉर्म ११, ५६, ६२, ६५, १४८,
 २१५, २१६, २१६, २४६, ३११, ३३१
 ३७६ २७३
 फ्रीडम एंड एक्सपेरिमेंस ६३

ब

ब्रिटवीन पास्ट एंड प्रेसेण्ट १८०
 बुद्दहारथक उपनिषद् २०
 बायप्रानिया लिटरेरिया १६२ ४१२

द बनिग फाउन्टेन ३५०
 द ब्यूटिफुल १३५
 ब्यूटी एंड ह्यूमन नेचर ४१७

भ

भक्तिरसायन ११३
 भगवद्भक्तिरसायन १५३
 भरत सूत्र ६६
 भारतीय साहित्यशास्त्र २४ २६ २६ ३८
 ७१ ११४, १५८ २०१ २४१ २४३

२७५, २८६ ३७६
 भारतीय साहित्य शास्त्रांतील सौंदर्य कल्पना
 ७२ ७३
 भाव प्रकाशन २४ २७७ २६७, २६६, ३२४
 भास्करा ४०६

म

महाभारत १६, २६०
 महायमजरी ३६४
 मास सिंबलिजेन एंड माइनोंरिटी कल्चर
 २५२
 मिरर आफ जेस्चर ४
 द मिरर एंड द लेंप ३०१, ३६८ ३८२
 द मोनिग आफ मोनिग ३४५
 द मोनिग एंड पपज आफ आर्ट १६२

मेघनादपथ १७७
 मॉडन पेटर्स २०३
 ए मॉडन बुक ऑफ एस्पेटिक्स १४१, १८८,
 १८६, १६१ १६२ २८२ ३७७,
 ३८६ ४०२ ४०५, ४१६
 मॉडन मन इन सच ऑफ ए सोल १७८
 माहर्न लिटरेरी क्रिटिसिज्म २७०

य

द यूज आफ पोएट्री एण्ड द यूज ऑफ क्रिटि
 सिज्म २५० २६८

योगवाशिष्ठ ६६

र

रघुवश ७४ २७८
 रसगगाधर ३८ ६५ ६८ ७४ १०४ १०६
 १६७ १७३ २१२ २३१ २७६ ३४४
 ३६३ ३६३
 रसगगाधर का शास्त्रीय अध्ययन १०७
 २३० २६६
 रस तरंगिणी २६६
 रससौमसा २६ १३३ १७४ २६७ २६७
 २६४ ३०० ३२२ ३३४ ३३५
 रस सिद्धांत २१, २७ २८ ३२, ३५ ३६

४१ १७५ १७७ २६४, २६५
 रस सिद्धांत स्वरूप विश्लेषण ३२७
 रस विमला २२१ २३३
 रसाणव सुधाकर २६७
 रामचरितमानस १७७ १६५
 रामायण १७७ २६० ४१६
 रिप्लेकेशन ऑन आर्ट २०६
 द रेनेसाँ २८४
 द रोड टु जनाडू ६१७

ल

लाओकून ५४

लाप्लर ४०१

ला सप्टे १८३, २०६
लिटरेचर एंड सिसिएरिटी ४२१, ४२२
लिटररी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री ४७,
६६, १४२-१४४, २००, २०५, २६८,
२८१, ३२६, ३३०, ३५०, ४१३, ४१४

लेटर्स ऑफ जॉन कीट्स ४२२, ४२३
लेटर्स टु ए यंग पोएट ४१६
द लांग रिवोल्यूशन ३६०, ४०१, ४१६
द लॉयन एंड द हनीकूम ३०४

व

वक्रोक्तिजीवित, हिन्दी ६५, २७६, २७७,
३६२, ४१०, ४११
वर्बल आइकन २००, २०३-२०५, २४६,
२६६, २८६, ४२५
वर्ल्ड विदिन वर्ल्ड २८५
वाक्यपदीय २७६

वाङ्मय विमर्श ३००
विज्ञान एंड डिजाइन ६४
द वे ऑफ मेकर्स ४१७
द वेल रॉट अर्न २६६
वैल्यू : ए कोआपरेटिव इन्क्वाइरी ४४३, ४४४
व्यक्ति विवेक ६५, ४०६

श

शब्द व्यापार-विचार २४३
शिवलीलार्णव २७८
शिशुपालवध २७८

शृंगारप्रकाश ३७, ६४, १०३, २४५, २५३,
२७७, २७८, २६७, ३७३, ३७४

स

संगीत रत्नाकर ४२, १०३
संस्कृत नाटक १०
संस्कृत पोएटिक्स १५, १६, १३७, ३५२
संस्कृत पोएटिक्स एज ए स्टडी ऑफ एस्थेटिक्स
२६६, ३५५-३५६, ४३०
सम आसपेक्ट्स ऑफ लिटररी क्रिटिसिज्म
इन संस्कृत २४
समरांगण सूत्रधार ४२
सरस्वती कण्ठाभरण ३७, ६४, २७७, २६०,
२६६
सहृदय-हृदय-दर्पण २४१
सहृदय-हृदयालोक २४१
सहृदयालोक २४१
सांख्यशास्त्र २१
साइंस एंड पोएट्री २६०
साइकोलॉजिकल स्टडीज इन रस २६६
साकेत १७७
साहित्यदर्पण ३८, ६३, ६४, ६६, १०३,
१२६, १५४, १६७, १७३, २६६,
३२५, ३४०, ३४४, ३७४
साहित्यालोचन १७६, २६२

सिद्धान्त और अध्ययन १७६, २६२, २६६
सेक्रेड वुड १२२, १८२, २५०, २६७, २६६,
४२३, ४२४
द सेन्स ऑफ व्यूटी १२१, १२२, १३१,
१५५, २१२, ३१३, ३३०
सेलेक्टड एसेज १७०, १८२, १६४, २०६,
३०२, ३२८, ३३०, ४२३, ४२४
सेलेक्टड पोएम्स ऑफ एज़रा पाउण्ड ४२३
सेविन टाइम्स ऑफ एम्बिगुइटी २३८, ३५०,
३५१
सौन्दर्य तत्त्व और काव्य सिद्धान्त २१, २३,
२६४
स्टडीज इन इण्डियन पोएटिक्स १०६
स्टडीज इन यूरोपियन रियलिज्म २८५
द स्ट्रक्चर ऑफ एस्थेटिक्स ७५, १२०-१२४,
१४१, २३१, २८१, २८६, ३१३,
३८४, ३८६
द स्ट्रक्चर ऑफ कॉम्प्लेक्स वर्ड्स ३५१
स्पिरिचुअल प्रॉब्लम्स इन कण्टेम्पोरेरी
लिटरेचर ३५६
द स्पिरिट ऑफ रोमान्स ३२६

ह

हिस्ट्री ऑफ इंडियन एंड इंडोनेशियन आर्ट ४
हिस्ट्री ऑफ इंडियन एस्थेटिक्स २६०
हिस्ट्री ऑफ फ़िलासफ़ी, ईस्टर्न एंड वेस्टर्न ८

हैमलेट ३२८
ह्विट इज लिटरेचर १२३, २४८, २५१

को प्रकृति के अथ प्राणिया स अलग करती है इसलिए विज्ञान स यह पूछना अपरिहाय है कि वह इस विषय म हम क्या प्रकाश दे सकता है ? लामलाट लॉ ह्याइट न साहम क साथ इस प्रश्न का सामना करत हुए कहा है कि विज्ञान जब तक मृजन प्रक्रिया पर कुछ न कुछ प्रकाश नहा डालता तब तक ब्रह्माण्ड म मनुष्य क स्थान क बारे म हमारी जानकारी बहुत कम रहता है । वैज्ञानिक पद्धति मे मृजन का अध्ययन करने के बारे म सबसे बड़ी कठिनाई यह है कि मृजन का अथ ही है कुछ नवान का प्रासुभाव जबकि वैज्ञानिक पद्धति प्रत्येक प्रक्रिया म नरतय की धारणा स्वाकार करके अग्रसर होती है । स्पष्ट हा नरतय का अध्ययन करनवाली पद्धति आकस्मिक नवीन उन्भावनाओं की व्याख्या करने म सफल नही हो सकती । वैज्ञानिक ह्याइट न भी यह स्वीकार किया है कि मृजन प्रक्रिया की कुछ अवस्थाएँ अवलननगत हानी ह और मृजनात्मक कल्पना भविष्य-पृष्टि और पूर्वकल्पना की अस्तुत क्षमता प्रदर्शित करती है । मृजनाशील व्यक्ति प्रायः किमी ऐस सावधीम प्रभाव की प्रक्रिया का यत्र प्रतीत होता है जो उनके अपन अनुभव और व्यक्ति क सवधा अनिप्रमण करता है । मृजन प्रक्रिया एक अनिश्चित जीवनो शक्ति को अभिव्यक्त करती है जो जनत का गौर करती है और अतनिहित सम्भावनाओं का उपलब्ध करती है । इस रहस्यमयता को स्वीकार करत हुए भी वैज्ञानिक अनुसंधानों क आधार पर ह्याइट ने यह निश्चयाने का प्रयास किया है कि वैज्ञानिक-मृजन मनुष्य की व्यापक मृजन क्रिया से बहुत दूर तक सादृश्य रखता है । अतिए उन्होंने व्यावहारिक और बुद्धिगम्य रूप देने के लिए मृजनात्मक के स्थान पर निर्माणत्मक (फॉर्मेटिव) शब्द का प्रयोग अधिक उपयोगी यत्नाया है जिसके अन्तगत रूप सघटन और अचिन्ति का समावेश होता है । निर्माण म भी सरलीकरण सघटन और रूपायन की प्रवृत्ति होती है । यह एक प्रकार की सरलेपणात्मक प्रक्रिया है जो बोध के स्तर पर रचनात्मक सघटन का रूप ग्रहण करती है तो निर्माण के स्तर पर भी मृजनात्मक सरलेपण के रूप म व्यक्त होती है । एम प्रकार रोमांटिक कवियों न अपन अनुभव के आधार पर मृजनात्मक कल्पना की जिन विषयताओं का निरूपण किया था उनकी पृष्टि वैज्ञानिक पद्धति मे भी होती है ।

वैज्ञानिकों के मृजन निरूपण की विरापता यह है कि वे मृजन सवधी सपूर्ण रहस्यात्मक प्रभावडल का हटाकर उसे साधारण मानवाय मृजन शक्ति क रूप म समझाने का प्रयास करते हैं । प्राणिशास्त्र के प्रोफसर ज० ड्रड० यंग न मानव चिन्त्या और मन्स्त्रिक की अतनिहित मृजनशालता का उद्घाटन करते हुए लिखा है कि एक अथ म जिसे हम समार कहते हैं उसकी हम अक्षरज मुष्टि करते हैं । ग्रहण करने योग्य बात यह है कि हम यह सीधे ढग स नही कर सकते कि हमारे चारा आर एक ससार है जिसके बारे मे हमारी चिन्त्या सची सूचनाएं देती है । ससार वैसा है यह बताने के प्रयास म हम सदैव यह स्मरण रखना चाहिए कि जो हम देखते हैं जोर जो हम कहते हैं वह हम वान पर निर्भर है कि हम क्या सीखते हैं । अस्तुत हम स्वयं भी इस प्रक्रिया का अंग बन जाते हैं । २ अस्ती

१ A Scientific View of the Creative Energy of Man (Ernos Jahrbuch Rhein-Verlag Zurich 1953)

२ डाउरे एण्ड सटनटी इन साइंस ए बायलोजिस्टस रिपलेकान ऑन द ग्रन (रेमड बिलियम्स द्वारा 'द साय रिक्लप्रेशन' प० १७ पर उद्धृत)

संपूर्ण खोज का सारांश एक वाक्य में रखते हुए यंग कहते हैं कि : "हममें ने प्रमस्तिष्क अपने संसार की स्वयं ही अक्षरशः सृष्टि करता है।"

सामान्य सृजन के आधारभूत सिद्धान्त की स्थापना करने के बाद यंग ने सृजन कलाकार के कार्य का विवरण देते हुए कहा है कि : "सृजनशील कलाकार एक पर्यवेक्षक है, जिसका मस्तिष्क नए ढंग से कार्य करता है। जो विषय पहले संप्रेषणीय नहीं थे, उनके बारे में दूसरों को सूचना दे सकना, उसके लिए संभव होता है। संप्रेषण के साधनों के अन्वेषण के द्वारा ही हम अपनी पर्यवेक्षण शक्ति को तीक्ष्ण करते हैं। इस विषय में वैज्ञानिक और कलाकार के अन्वेषण समान है।"

यंग की इस स्थापना से आधुनिक युग के अनेक कवि और आलोचक प्रभावित दिखाई पड़ते हैं। कवि-आलोचक सी० डे लीविस ने यंग की उपर्युक्त मान्यता का उद्धरण देते हुए यह निष्कर्ष निकाला है कि "अन्वेषण के विषय में विज्ञान के समान होते हुए भी कवि-कर्म की विशिष्टता इस बात में है कि कवि संप्रेषण के माध्यम से भाषा को परिमार्जित और समृद्ध करता है।" दूसरी ओर रेमंड विलियम्स, यंग के आधार पर यह स्थापित करते हैं कि : "कला-सृजन को विशिष्ट शक्ति मानने तथा कलाकार को विलक्षण प्रतिभा से युक्त समझ कर संपूर्ण सृजन-व्यापार को अद्वितीयता के रहस्यमय लोक में ले जाने से हम विचार की दिशा में कहीं भी पहुँचने में असमर्थ रहेंगे। इसलिए कला-सृजन को साधारण मानवीय सृजन-क्रिया के अंग-रूप में ग्रहण करना ही श्रेयस्कर है।"²

सहजानुभूति और प्रतिभा

ज्ञानत्व पक्ष से प्रतिभा की तुलना पाश्चात्य चिन्तन में निरूपित 'सहजानुभूति' से की जा सकती है, जिसे हिन्दी में कभी-कभी 'प्रातिभज्ञान' अथवा 'स्वप्रकाश ज्ञान' भी कहते हैं। सहजानुभूति को सृजनात्मक शक्ति माननेवालों में वर्गसों, क्रोचे और ज्याक मारिते प्रमुख हैं। बुद्धि के विरोध में सहजानुभूति के स्वरूप का निरूपण करते हुए वर्गसों ने कला को सहजानुभूति की अभिव्यक्ति माना है। उनके अनुसार, वास्तविकता को 'अद्वितीयता' और 'नवीनता' जैसे गुणों के साथ जानने की एकमात्र विधि यही है कि व्यावहारिक प्रयास के तनाव को शिथिल कर दिया जाए; क्योंकि व्यावहारिक प्रयास वास्तविकता के अतिपरिचित स्तर को ही प्रस्तुत कर पाता है। उन्होंने सहजानुभूति की प्रकृति को 'सहजानुभूतिपरक' वतलाते हुए आगे यह भी कहा है कि सहजानुभूति ही वह शक्ति है, जिसके द्वारा हम वास्तविकता में प्रवेश करते हैं और इस प्रकार वास्तविकता की विविधता तथा विलक्षणता का अन्वेषण संभव हो पाता है। सहजानुभूति एक प्रकार की 'प्रत्यक्ष अन्तर्दृष्टि' (डायरेक्ट विजन) है, जो सहजानुभूति का ही पर्याय है। वर्गसों के मत से यह 'प्रत्यक्ष अन्तर्दृष्टि' सामान्य व्यक्तियों की अपेक्षा कलाकार और साहित्यकार में कहीं अधिक विकसित होती है।³

क्रोचे के सीन्दर्यशास्त्र में कला सहजानुभूति का पर्याय है। क्रोचे की भाषा में कहें

¹ द पोएट्स वे ऑफ नॉलिज, पृ० ३

² 'द क्रिएटिव माइण्ड' : द लांग रिवल्यूशन, पृ० ३७

³ हेनरी वर्गसों : 'लाप्टर' (ए मांडर्न बुक ऑफ एस्थेटिक्स में संकलित), पृ० ७७-७८

तो कला सहजानुभूति की अभिव्यजना नहीं, बल्कि कला सहजानुभूति है और सहजानुभूति अभिव्यजना है। एक मो'दर्यशास्त्रीय समीकरण है, जिसमें कला, सहजानुभूति और अभिव्यजना, तीनों पर्याय हैं। सहजानुभूति के स्वरूप पर प्रकाश डालते हुए श्रोचे ने कहा है कि 'सहजानुभूति', अन्तर्दृष्टि', 'कल्पना', 'अनुचिन्तन', 'प्रतिरूपण' आदि सभी शब्द पर्याय हैं और ये मस्तिष्क के एक ही अवधारणारमक क्षेत्र की ओर संकेत करते हैं। किन्तु बर्गसाँ की तरह श्रोचे की सहजानुभूति भी तार्किक ज्ञान अथवा बौद्धिक ज्ञान से सर्वथा भिन्न है। सहजानुभूति नितांत तर्कहीन है। वह ऐन्द्रिय बोध तथा मानवीय क्रिया की अन्य अवस्थाओं में भी विलक्षण है। ऐन्द्रिय बोध से तो वह इसलिए भिन्न है कि ऐन्द्रिय बोध जहाँ निष्क्रिय होता है वहाँ सहजानुभूति सक्रिय होती है। कल्पना का स्थान ऐन्द्रिय बोध और सहजानुभूति के बीच में होता है। कल्पना अपूर्ण कला-रचना है, क्योंकि उसमें सच्ची सहजानुभूति की अविधि का अभाव होता है। इस कल्पनाप्रवण अन्तर्दृष्टि को जो वस्तु अन्विति प्रदान करती है वह है—प्रगीतात्मक तत्त्व, जो 'अनुभूति' की व्याप्तमयी अभिव्यजना है। अनुभूति सवेगमात्र नहीं है, वह अपेक्षाकृत ऐसी मनोदशा है जिसमें दृष्टात्मक वृत्तियों का भी समावेश रहता है।

श्रोचे के अनुसार अद्वितीय को कल्पनाप्रवण रूप में ग्रहण करने के कारण कला सत्य अमत्य, वास्तविक-अवास्तविक, उपयोगी अनुपयोगी शुभ अशुभ, सुन्दर-दुःखद आदि के विचार से परे होती है। सृजनात्मक अन्तर्दृष्टि की मूर्द्धि के अनिश्चित कला में और किसी वस्तु की गणना नहीं होती। वह 'व्यजकता के अपन ही प्रतिमान में भापी जाती है जिसे दूसरे शब्दों में, मो'दय भी कहते हैं। इस अर्थ में सहजानुभूति अभिव्यजना का पर्याय है।'

विख्यात कॅथोलिक सौन्दर्यशास्त्री ज्याक मारितें ने 'सृजनात्मक कल्पना' के स्थान पर 'सृजनात्मक सहजानुभूति' शब्द का ही प्रयोग किया है। यद्यपि मारितें की 'सृजनात्मक सहजानुभूति' भी अधिकांशतः 'सृजनात्मक कल्पना' की ही विशेषताओं से युक्त है, फिर भी एक विशेष धार्मिक विश्वास के आधार में उनकी सहजानुभूति कल्पित अन्य विशेषताओं पर भी बल देती है। उनके अनुसार "सृजनात्मक प्रतिभा न तो ज्ञानपरक है, न प्रतिरूपणपरक, वह केवल उत्पादक है। उसकी जटिल अविधि में वस्तु सम्भवतः पहली बार, अपना वास्तविक अस्तित्व प्राप्त करती है।"^१

काव्य प्रतिभा के मूल स्रोत पर प्रकाश डालते हुए उन्होंने आगे कहा है कि 'अपन सृजनात्मक रूप में वह सवेग से उत्पन्न होती है। उसका उत्स बुद्धि के चेतनापूर्ण जीवन के आदिम स्रोतों में है।'^२ ज्याक मारितें काव्य प्रतिभा को बौद्धिक व्यापार से इतना पृथक् मानते हैं कि उनके विचार में "उसे न तो मीला जा सकता है और न ही किसी अभ्यास या अनुशासन के द्वारा बेहतर ही किया जा सकता है, क्योंकि वह आत्मा की नैसर्गिक स्वतन्त्रता और कल्पनाप्रवण शक्तियों पर निर्भर है। कवि बाह्य बाधाओं को दूर करके ही

^१ 'द त्रिविधरी ऑफ एस्पेटिक्स' (ए मांडन बुक ऑफ एस्पेटिक्स में मेल्विन रेडर द्वारा संकलित), पृ० ८८-९७

^२ क्रिएटिव इन्स्पिरेशन इन आर्ट एण्ड पोएट्री, पृ० १००

^३ वही, पृ० १०१

उसके लिए अपने-आपको प्रस्तुत या सुलभ कर सकता है।^१ जिस प्रकार धर्म के क्षेत्र में ईश्वर को प्राप्त करने के लिए मनुष्य को अपनी ओर से किसी प्रकार की सक्रियता दिखलाना व्यर्थ है; बल्कि पूर्णतः समर्पित होकर ही वह प्रभु के प्रसाद का अधिकारी होता है; उसी प्रकार कवि भी उस प्रक्रिया को 'जागरूक ग्रहणशीलता' (एलर्ट रिसेप्टिविटी) तथा 'अवधानयुक्त निष्क्रियता' (अटेण्टिव पेसिविटी) के द्वारा ही प्राप्त करता है।^२ ईसाइयत के पीड़ा-बोध के सिद्धान्त को काव्य-सृजन के क्षेत्र में लागू करते हुए ज्याक मारिते ने आगे यह भी कहा है कि : "कवि को इस संसार की वस्तुओं को पीड़ा के साथ झेलना पड़ता है और उन्हें वह इस सीमा तक झेलता है कि उन्हें तथा उनके साथ ही अपने-आपको भी वाणी देने में समर्थ हो जाता है।"^३ इस विचार-सूत्र की स्वाभाविक परिणति स्पष्ट ही अहं के विसर्जन में होती है। ज्याक मारिते के अनुसार, सृजनात्मक सहजानुभूति अहं से भिन्न ही नहीं, बल्कि सर्वथा विरोधी है। इसलिए उन्होंने काव्य-सृजन को अहं-शून्य अनासक्त व्यापार माना है।^४

कला-सृजन में सहजानुभूति के क्रिया-व्यापार पर किञ्चित् भिन्न ढंग से आयरिश उपन्यासकार और कला-चिन्तक ज्वाइस कैरी ने भी विचार किया है। उन्होंने 'कला और वास्तविकता' नामक पुस्तक में अपने तथा अन्य कलाकारों एवं कथाकारों के सृजन संबंधी कुछ व्यावहारिक अनुभवों के आधार पर सहजानुभूति और अभिव्यंजना के बीच की व्यवधानगत प्रक्रिया की रूपरेखा स्पष्ट की है। संक्षेप में ज्वाइस कैरी के विचार इस प्रकार हैं :

कलाकार सदैव एक ऐसे अनुभव से सृजन आरंभ करता है, जो एक प्रकार का अन्वेषण होता है। इस अनुभव पर वह अन्वेषण के बोध के साथ आता है; बल्कि यह कहना अधिक संगत होगा कि वह अनुभव कलाकार के सम्मुख अन्वेषण के रूप में प्रकट होता है। कलाकार को वह चकित करता है। इसी को प्रायः सहजानुभूति या प्रेरणा कहा जाता है। इसके साथ सदैव प्रत्यक्षता की अनुभूति संलग्न रहती है। उदाहरण के लिए, आप मैदान में निकलें और आपको एक दृश्य का बोध हो और आपको वह असाधारण लगे और यह कि उसे ऐसा ही होना चाहिए। युवक मोने के साथ यही घटित हुआ था। उसने सहसा खेतों की ओर देखा और लगा कि ये घास से आच्छादित सपाट वस्तुएँ नहीं हैं और न उपयोगी पौधों और पेड़ों की राशि ही; मोने को इनके स्थान पर आश्चर्यजनक विविधता और सूक्ष्म भेदों से युक्त केवल रंग दिखाई पड़े। यह अत्यधिक उत्तेजक खोज थी, विशेषतः यह एक सत्य की खोज थी। यह कुछ ऐसा था जो स्वयं मोने से भी स्वतन्त्र था। उसने तथ्यात्मक संसार के बारे में एक सत्य की खोज की थी। यह खोज नितान्त नैसर्गिक और आदिम क्षमता है। बच्चों में यह क्षमता प्रायः दिखाई पड़ती है। कलाकार इस शिशु-सुलभ अन्वेषण-वृत्ति को अन्त तक जीवित रखता है। पिकासो ने जब कहा था

१ क्रिएटिव इण्ट्यूशन इन आर्ट एण्ड पोयट्री, पृ० १०२

२ वही, पृ० १०३

३ वही

४ वही, पृ० १०७

कि मुझे एक बच्चे का मस्तिष्क दो तो उनका मकेत उसी शिशु सुलभ सहजानुभूति की ओर था जिमकी आवश्यकता प्रत्यक्ष कलाकार को जीवनपर्यन्त बनी रहती है। पिकासो ने बराबर जिम उबर भौलिकता भवनबोमेप और स्टैकेपन का परिचय दिया है, उससे पता चलता है कि उनके अंदर वह आधारभूत शिशु-भुनभ अन्वेषण भावना बद्धमूल थी।

सहजानुभूति प्रत्यक्ष जान है ससार जैसा है और वस्तुएँ आपातत जैसी दिनाई पडनी हैं उनका प्रत्यक्ष अभिज्ञान ही सहजानुभूति है। इमका आभमन सदैव रहस्योद्घाटन या आलोक के अवतरण के रूप में होता है। यह सहजानुभूति का विशिष्ट लक्षण है कि वह बाहर में आती या उतरती हुई प्रतीत होती है। किन्तु इसके साथ कठिनाई यह है कि यह गणभगुर होती है। यदि इसे किसी सृजनात्मक रूप में तुरन्त बद्ध न कर लिया गया तो थोड़ी ही देर में लुप्त भी हो जाती है। इसलिए ब्रांचे की तरह सहजानुभूति को ही कला मानना सगन नहीं है। कला भूतन कृतिव है और वह भी कष्टमाध्य कृतिव। एक ध्यवस्थित सौ-दयशास्त्रीय प्रणाली के निर्माण के लिए सहजानुभूति और अभिव्यजना का पर्याय मानना सुविधाजनक हो सकता है, किन्तु सृजनशील कलाकार अपन व्यापहारिक प्रयास में भनी भानि जानते हैं कि सहजानुभूति से अभिव्यजना तक के सम्मरण का माप किन्तना श्रममाध्य है। क्रोचे ने अपनी प्रणाली को सुमगन और सुधरा बनाने के लिए सहजानुभूति और अभिव्यजना के उस व्यवधान को उपेक्षा की जो प्रत्यक्ष कलाकार के अनुभव को प्रत्यक्ष वस्तु है। वस्तुतः सहजानुभूति ही नहीं बल्कि स्वयं अभिव्यजना भी निरन्तर अन्वेषण की वस्तु है और इस अन्वेषण की प्रक्रिया भी पर्याप्त दीर्घ और जटिल होती है। सहजानुभूति से अभिव्यजना तक का सम्मरण एक प्रकार का अनुवाद है। यह अनुवाद एक भाषा से दूसरी भाषा में नहीं बल्कि अस्तित्व की एक अवस्था से दूसरी अवस्था में ग्रहण से सृजन में नितात ऐन्द्रिय प्रभाव में शूद्ध प्रतिफलन में अनुवाद है। प्रथम सहजानुभूति को केवल शब्द देने का नहीं बल्कि उस संपूर्ण कलाकृति के रूप में उभारने का है जिसके अंतर्गत रूपगत विधासगत सघटनगत तथा शिल्पगत सभी विशेषताएँ आ जाती हैं।

इस प्रक्रिया में पहली बाधा तो यही है कि कलाकार सहजानुभूति को जिन प्रतीकों में रूपायित करता है वे अवधारणाओं के समान ही सहजानुभूति के शत्रु हैं। कलाकार ज्यों ही सहजानुभूति की अभिव्यजना किसी रूपात्मक भाषा में करता है वह अभिव्यजना स्वयं कलाकार के लिए सहजानुभूति की संपूर्ण शक्ति को नष्ट कर देती है।

किन्तु इसके साथ ही यह सम्भव नहीं है कि सहजानुभूति के लिए पढ़ने से ही शब्द और रूपगत विधान निश्चित कर लिए जाएँ। वस्तुतः सृजन की प्रक्रिया में शब्दों और रूपगत विधानों का भी निर्माण होता रहा है। महान कलाकार अपनी विषय वस्तु को संपूर्ण सम्भारनाओं की खोज करने से पहले उसकी अभिव्यजना के रूपा से श्रवण अनभिज्ञ रहता है। अधिकांश व्योरे कृति की सृजन प्रक्रिया के दौरान निमित्त होते हैं। वस्तुतः प्रत्येक कृति का सृजनात्मक विकास के अपन नियम होने हैं और वे कलाकार के अभिप्राय में स्वतंत्र निरपेक्ष भाव से अपना काय करते हैं। सृजनात्मक सहजानुभूति का एक रूप यह भी है कि कलाकार इन वस्तुगत एव निरपेक्ष नियमों की गतिविधि को भी कर अपने

अभिप्रायों को सर्वथा उन नियमों की गति के हवाले कर देता है। मार्सेल प्रूस जब कहते कि 'स्वान' मेरे अभिप्राय के वावजूद ईर्ष्यादिग्ध होकर उपहासास्पद हो उठता है तो उसका अर्थ यही है कि उपन्यास के विकास के आन्तरिक नियमों ने लेखक को अपने वश में कर लिया और वलात उससे वह लिखवा लिया, जो उसकी इच्छा के अनुकूल न था। स्पष्ट है कि मार्सेल प्रूस ने अपने सहज ज्ञान से अपनी कृति के निरपेक्ष नियम को पहचान लिया और यह उनकी सहजानुभूति का ही दूसरा आयाम है।^१

भारतीय परंपरा के अनुसार कविगत प्रतिभा नैसर्गिक शक्ति है, जो प्राक्तन संस्कार के कारण सहजात होती है। कश्मीरी शैवागम ने तो यहाँ तक स्वीकार किया है कि : "यह सभी लोगों में सहज भाव से विद्यमान होती है।"^२ यदि यह सभी जीवों में दृष्टिगोचर नहीं होती तो इसलिए कि उनकी प्रतिभा पर अज्ञान का आवरण पड़ा रहता है। रत्न जिस प्रकार धूल से ढँका रहता है और धूल हटते ही अपने प्रकाश को तत्काल प्रकट कर देता है, उसी प्रकार प्रतिभा भी ऊपरी आवरण के हटते ही अपनी वास्तविक शक्ति को उद्भासित कर देती है।^३ अन्य जनों से कवि की यही विशेषता है कि वह अपनी प्रतिभा पर पड़े आवरण को हटाने में समर्थ हो जाता है।

अभिनवगुप्त से प्रेरित होकर हेमचन्द्र ने भी 'प्रतिभा' की इस विशेषता को एक अन्य उपमा से स्पष्ट करते हुए कहा है कि : जिस प्रकार प्रकाश-स्वभाव मूर्य के ऊपर आवरण रूप में मेघ आदि छा जाते हैं, उसी प्रकार प्रकाश-स्वभाव आत्मा के ऊपर अज्ञान के विभिन्न आवरण पड़ जाते हैं। उन आवरणों के क्षय अथवा उपशमन के पश्चात् जो चैतन्य का प्रकाश उद्भासित हो उठता है, वही प्रतिभा है। आत्मा के प्रकाश का यह आविर्भाव स्वतः सहज भी हो सकता है एवं मंत्रादि के द्वारा भी। इस प्रकार सहजा और औपाधिकी दो प्रकार की प्रतिभाएँ होती हैं, जिनमें से हेमचन्द्र ने सहजा प्रतिभा को ही काव्योचित माना है।^४

किन्तु सहजात होते हुए भी प्रतिभा साधारण शक्ति नहीं है। भारतीय परंपरा में प्रतिभा की असाधारणता पर बल देने के लिए उसे स्वयं भगवान् शंकर के तृतीय नेत्र से उपमित किया गया है। महिमभट्ट ने लिखा है कि : "वह (प्रतिभा) भगवान् के तृतीय नेत्र के रूप में गाई गई है, जिससे वे तीनों कालों के पदार्थों का साक्षात् दर्शन करते हैं।"^५

^१ ज्वायस केरी : 'आर्ट एण्ड रिएलिटी' (ए माँडर्न बुक ऑफ़ एस्थेटिक्स में मेल्विन रेडर द्वारा संकलित), पृ० १०४-११५

^२ यन्मूलं शासनं तेन न रिक्तः कोऽपि जन्तुकः । न च तेन प्रतिभात्मना वस्तुना तिर्यक्प्रायोऽपि कश्चिज्जन्तुः स्वोचितव्यापारनैपुण्यान्यथानुपपत्त्या रिक्तः । तंत्रालोक, १३।८६

^३ अभिनवगुप्त : एन हिस्टॉरिकल एण्ड फ़िलॉसफ़िकल स्टडी, पृ० ६६२

^४ सावरणक्षयोपशममात्रात् सहजा । सवितुरिव प्रकाशस्वभावस्यात्मानोऽभ्रपटलमिव ज्ञानावरणीयाद्यावरणम्, तस्येदि तस्य क्षयेऽनुदितस्योपशमे च यः प्रकाशाविर्भावः, सा सहजा प्रतिभा । काव्यविवेक, पृ० ६

^५ सा हि चक्षुर्भगवतस्तृतीयमिति गीयते ।

येन साक्षात्करोत्येष भावाःस्यैकाल्यवर्तितः ॥ व्यक्तिविवेक २।११८

तात्पर्य यह कि सामान्य जन जहाँ केवल दो नेत्रों से युक्त होते हैं, वहाँ कवि के द्वाय दोनों के अतिरिक्त तृतीय नेत्र भी होता है, जिससे वह प्रत्यक्ष के अतिरिक्त परोक्ष पदार्थों का भी साक्षात्कार कर लेता है।

स्पष्ट है कि यह तृतीय नेत्र अम्यास या व्युत्पत्ति से प्राप्य नहीं है। इसीलिए अभिनवगुप्त ने अपनी पूर्ववर्ती परंपरा का अनुसरण करते हुए ही बार-बार इस बात पर बल दिया है कि प्रातिभज्ञान 'शास्त्राचार्यान्पेशी' तथा 'अनौपदेशिक' है।^१ इसीलिए अभिनवगुप्त ने इसे 'महाज्ञान' की संज्ञा दी है।^२

प्रतिभा के अर्थ को स्पष्ट करते हुए अभिनवगुप्त की 'ईश्वर-प्रत्यभिज्ञा-विमर्शनी' की टीका 'भास्करी' में भास्करकण्ठ ने लिखा है कि "प्रकाशित करने के कारण ही 'प्रतिभा' को प्रतिभा कहा जाता है। जब 'प्रतिभाति घट' कहा जाता है तो इसका अर्थ यह नहीं है कि घट का स्वरीय वपु प्रकाशित होता है, बल्कि प्रमाता का तद्विषयक सचेदन प्रकाशित होता है।" इस प्रकार भास्करकण्ठ ने प्रतिभा के विषय-निरपेक्ष विषयिपक्ष पर बल दिया है, जिसका तात्पर्य यह है कि प्रतिभा प्रमाता के सवित् का प्रकाश है—ऐसा प्रकाश जो अपने-आपको प्रकाशित करते हुए वाह्य पदार्थों को भी प्रकाशित करता है।^३

प्रमातृघर्मा होने के कारण ही प्रतिभा का प्रकाश अक्षम होता है। सामान्य ज्ञान में प्रातिभज्ञान इसी अर्थ में विशिष्ट है कि ज्ञान की अथ पद्धतियों में ज्ञान-प्रक्रिया के ममस्त सोपान क्रमशः अवभासित होते हैं, जब कि प्रातिभज्ञान में क्रम परिनिक्षित नहीं होता।^४ इसीलिए अभिनवगुप्त ने प्रातिभज्ञान को झटिति-प्रत्यय कहा है।^५ इस दृष्टि से प्रतिभा साक्षात् अथवा प्रत्यक्ष ज्ञान है। जिस प्रकार पाश्चात्य चिन्तन में इन्ट्यूशन को 'डाइरेक्ट एंड इमिडिएट एप्रिहेंशन' अर्थात् 'साक्षान् एव तात्कालिक अवबोध' कहा जाता है,^६ उसी प्रकार प्रतिभा भी विद्युत् प्रकाश के समान साक्षान् ज्ञान है।

प्रतिभा के स्वरूप को स्पष्ट करते हुए आचार्यों ने प्रतिभा को प्रज्ञा कहा है। राजशेखर के अनुसार, बुद्धि तीन प्रकार की होती है—स्मृति, मति और प्रज्ञा। अतीत में अनुभूत विषयों को स्मरण रखनेवाली बुद्धि स्मृति है, वर्तमान विषयों का मनन करनेवाली बुद्धि का नाम मति है, और अनागत या भविष्यदर्शनी बुद्धि का नाम प्रज्ञा है।^७ इस

१ तत्रालोक, १३।८७

२ वही

३ 'प्रतिभाति घट' इति यद्यपि विषयोपरिलप्टमेव प्रतिभान भाति तथापि न तद्विषयस्य स्वक वपु, अपितु सचेदनमेव तत् तथा चकास्ति 'मा' प्रतिभाति' इति प्रमातृलगतत्वात् । तथा च वेद । भास्करी, जिल्द १, पृ० ३४८

४ मा चंपा प्रतिभा तत्तत्पदार्थक्रमरूपिता । अक्रमान्त-चिद्रूप प्रमाता स महेश्वर । वही

५ काव्यात्मक विषयावलोकने झटित्येव प्रतिभाति । अभिनवभारती, भाग २, पृ० २६८

६ द डिक्शनरी ऑफ फिलॉसफी, स० डी० डी० रूप्स, पृ० १४६

७ त्रिधा च सा, स्मृतिर्भति प्रज्ञेति । अतिक्रांतस्यार्थस्य स्मृती स्मृति । वर्तमानस्य मन्त्रो मति । अनागतस्य प्रज्ञात्री प्रज्ञेति । काव्यमीमांसा, पृ० २४

प्रकार जो प्रज्ञा प्रतिभा के पर्याय रूप में प्रतिष्ठित है, वह एक प्रकार की दृष्टि—पर्यवेक्षण-शक्ति है। अनागत को देखने का अर्थ है, परोक्ष को भी देख सकने की क्षमता। राजशेखर के शब्दों में : “प्रतिभा शब्द-समूहों को, अर्थ के समुदाय को, अलंकारों एवं सुन्दर उक्तियों को तथा अन्यान्य काव्य-सामग्री को हृदय के भीतर प्रतिभासित करती है। जिसमें प्रतिभा नहीं है, उसके लिए प्रत्यक्ष दीखते हुए भी अनेक पदार्थ परोक्ष से मालूम होते हैं और प्रतिभा-संपन्न व्यक्ति के लिए अनेक अप्रत्यक्ष पदार्थ भी प्रत्यक्ष से प्रतीत होते हैं।”^१ इससे स्पष्ट है कि प्रतिभा प्रत्यक्षकल्प दृष्टि है। कवि को ‘ऋषि’ की संज्ञा से स्मरण करने का तात्पर्य संभवतः यही है कि ऋषि की भाँति कवि भी अप्रत्यक्ष, अनागत आदि जो सामान्यतः न दिखाई देनेवाले विषय हैं, उन्हें भी देख लेता है। देख ही नहीं लेता, बल्कि प्रत्यक्षवत् देखकर उन प्रत्यक्षवत् विषयों को अपनी वर्णन-शक्ति के द्वारा दूसरों को भी तद्रूप साक्षात्कार करा सकने में समर्थ होता है।

पर्यवेक्षण के अतिरिक्त प्रज्ञा का एक धर्म ज्ञान भी है। आचार्यों के अनुसार विकल्पात्मक एवं संकल्पात्मक—दो ज्ञान प्रकारों में से संकल्पात्मक ज्ञान ही प्रतिभा का धर्म है। विकल्पात्मक ज्ञान बुद्धिगत होता है, जबकि संकल्पात्मक ज्ञान के अन्तर्गत विषयों का वह सूक्ष्म बोध आता है, जिसे कभी-कभी बुद्धि भी ग्रहण नहीं कर पाती। इसी को ‘निविकल्प’ ज्ञान भी कहा गया है। एक तरह से यह प्रातिभज्ञान अथवा ‘इंट्यूटिव नॉलिज’ है, जिसे कुछ विद्वान ‘नॉन-डिसकरसिव नॉलिज’ भी कहते हैं। विकल्पात्मक ज्ञान से निविकल्प प्रज्ञा का भेद स्पष्ट करते हुए हेमचन्द्र ने तीन आनुवंशिय छंद उद्धृत किए हैं,^२ जिन्हें कुछ विद्वान भट्टतोत-कृत मानते हैं :

उच्यते वस्तुनस्तावद् द्वैरूप्यमिह विद्यते ।
तत्रैकमन्यसामान्यं यद् विकल्पैकगोचरः ॥
स एव सर्वशब्दानां विषयः परिकीर्तितः ।
अतएवाभिधीयन्ते घ्यामलं बोधघन्त्यलम् ॥
विशिष्टमस्य यद्रूपं तत्प्रत्यक्षस्य गोचरः ।
स एव सत्कविगिरां गोचरः प्रतिभाभुवाम् ॥

विकल्प-ज्ञान जहाँ ‘सामान्य’ का ज्ञान है, वहाँ ‘निविकल्प’ ज्ञान ‘विशेष’ वस्तु का, साथ ही वह शाब्द बोध का भी अतिक्रान्ता होता है।

कदाचित् इसी प्रज्ञा का कश्मीरी शैवाचार्यों ने ‘प्रत्यभिज्ञा’ नाम से भी वर्णन किया है। जब आनन्दवर्धन ‘उस’ अर्थ और उसकी ‘व्यवित’ के सामर्थ्य-योगी ‘किसी’ शब्द को महाकवियों के लिए यत्नपूर्वक ‘प्रत्यभिज्ञेय’ वतलाते हैं,^३ तो प्रत्यभिज्ञेय से उनका संकेत संभवतः उसी प्रत्यभिज्ञा की ओर है, जो अपनी क्षमता में कवि-प्रतिभा अथवा प्रज्ञा की

^१ या शब्दग्राममर्थसार्थमलंकारतन्त्रमुचितमार्गमन्यदपि तथाविधमधिहृदयं प्रतिभासयति सा प्रतिभा । अप्रतिभास्य पदार्थसार्थः परोक्ष इव, प्रतिभावतः पुनरपश्यतोऽपि प्रत्यक्ष इव ।

काव्यमीमांसा, पृ० २७

^२ काव्यविवेक, पृ० ३८०

^३ ध्वन्यालोक, १।८

समानता करती है। इस प्रत्यभिज्ञान की ध्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने प्रमाण-रूप अथवा उपलक्षण का एक छ' उद्धृत करने के बाद यह कहा है कि ज्ञान का भी विषय रूप से अनुमधानात्मक निरूपण यह प्रत्यभिज्ञान है न कि वही यह है केवल इतना ही।^१

नव मृष्टि का कारण यह है कि स्पष्टपरक मवित होने के कारण प्रतिभा में सतत नया स्फुरण हुआ करता है। इसीलिए मट्टनों में प्रतिभा को 'नवनवामपजातिनी प्रजा' कहा है।

किन्तु कवि प्रतिभा द्वारा निर्मित मृष्टि की अपूर्वता इस बात में भी है कि वह जलौकिक होती है। कवि मृष्टि का प्रतिरूप लौकिक जगत में यथावत नहीं मूलभूत नहीं होता इसीलिए वह अपूर्व कहलाती है। किन्तु अलौकिक मृष्टि करनेवाली प्रतिभा सामान्य प्रतिभा से भिन्न विषय प्रतिभा है। आनन्दवदन के शब्दों में

सरस्वती स्वादु तदपवस्तु निच्यदमाना महतां कवीनाम् ।

अलोकसामायमभिव्यक्त परिस्फुरन्त प्रतिभाप्रियायम् ।^२

उम स्वादु अथ वस्तु को प्रवर्तित करती हुई महाकवियों की सरस्वती अलौकिक परिस्फुरित होने द्वारा प्रतिभा विषय का अभिव्यक्त करती है। इसीलिए काव्य मृष्टि के सदृश में केवल प्रतिभा नहीं अपितु प्रतिभा विषय का मन्त्र है।

प्रश्न यह है कि यह 'विषय' क्या है? अभिनवगुप्त ने विषय का ध्याख्या करते हुए कहा है कि रसावश के कारण उत्पन्न वक्ष्ययुक्त सौन्दर्य रूप काव्य निर्माण की क्षमता ही प्रतिभा का विषय है।^३ इस प्रकार महाकवियों की प्रतिभा का विषय यह है कि उमम रसावेश के लिए आवश्यक प्रजा की निमनता होती है। सौन्दर्य की इसी प्रजाति का आविर्भाव महाकवि के काव्य में होता है। प्रजा-नैमित्त्य के द्वारा प्रतीत होनेवाला यह सौन्दर्य काव्य का स्वरूप है।

प्रजा के नैमित्त्य की ध्याख्या करते हुए अभिनवगुप्त ने अन्त में कहा है कि देश-काल आदि के भेदों से मुक्त होकर लौकिक विषयों का साधारणाकृत रूप में ग्रहण करना ही प्रजा का नैमित्त्य है।^४ प्रजा के प्रिमल होने पर कवि लौकिक विषयों का साधारणोत्करण करने में समर्थ होता है। इस प्रकार प्रतिभा के योग से लौकिक वस्तुएँ कवि के अंतर्जगत में विभाव बन जाती हैं और लौकिक अनुभव से उत्पन्न चित्तवृत्तियों भाव का रूप ग्रहण करती हैं। प्रतिभा द्वारा रूपांतरित ये विभाव एव भाव आदि काव्य-मृष्टि में समर्थ होते हैं। इस प्रकार यदि यह प्रश्न किया जाए कि लौकिक विषय काव्य के क्षेत्र में आते हैं अलौकिक किस प्रकार हो जाते हैं तो हमका एकमात्र उत्तर है—प्रतिभा के कारण। प्रतिभा ही भाव को रस का रूप प्रदान करती है।

^१ ज्ञातस्यापि विशयतो निरूपणमनुसंधानात्मकमत्र प्रत्यभिज्ञानं न तु तदेवदमित्येतावन्मात्रम्।

ध्वन्यालोक पृ० ६७

^२ ध्वन्यालोक, ११६ पृ० ६२

^३ ध्वन्यालोक-सूचन पृ० ६४

^४ अभिनवभारती भाग १ पृ० ३४५-४६

इस दृष्टि से शब्द-शक्ति के स्तर पर कवि की प्रतिभा का ही दूसरा नाम व्यंजना अथवा ध्वनि है। उल्लेखनीय है कि काव्य में ध्वनि को प्रतिष्ठित करनेवाले आचार्य आनन्दवर्धन ने प्रतिभा पर सबसे अधिक बल दिया है। इसके विपरीत ध्वनि-विरोधियों ने प्रायः काव्य में प्रतिभा के अतिरिक्त व्युत्पत्ति, अनुमान आदि अन्य बुद्धि-व्यापारों को अधिक महत्त्व दिया है। स्पष्ट ही, प्रतिभा की अवधारणा के बिना व्यंजना के अस्तित्व की प्रतिष्ठा असंभव है। अर्थ-ग्रहण की प्रक्रिया में लक्षणा तक का व्यापार तो सामान्यतः सर्वथा बुद्धि-ग्राह्य है और कभी उन व्यापारों को लेकर कोई विवाद भी नहीं हुआ। किन्तु ध्वनि तो लावण्य की भाँति है, जिसका ग्रहण ही नहीं, बल्कि सृजन भी प्रतिभा के ही माध्यम से संभव हो सकता है। कवि की नियति-कृत नियमरहित एवं अनन्य परतंत्र इच्छा-शक्ति ही प्रतिभा के रूप में ऐसे काव्य की सृष्टि करती है, जिससे रस ध्वनित होता है।

इसीलिए कश्मीरी शैवाचार्यों की परंपरा में रस, ध्वनि, प्रतिभा प्रायः परस्पर संबद्ध एवं अन्योन्याश्रित 'समीकरण' के रूप में प्रयुक्त हुए हैं। जिस प्रकार क्रोचे का सौन्दर्यशास्त्र आर्ट=इंट्यूशन=एक्सप्रेशन=व्यूटी के महान समीकरण की अविभाज्य नींव पर स्थित है, उसी प्रकार संस्कृत रस-सिद्धान्त काव्य=प्रतिभा=ध्वनि=रस के महान समीकरण पर प्रतिष्ठित है।

निष्कर्ष

सहजानुभूति संबंधी उपर्युक्त विवेचन के प्रकाश में प्रतिभा के ज्ञातृत्व पक्ष पर विचार किया जाए तो दोनों में कतिपय अदभुत समानताएँ दृष्टिगोचर होती हैं। जिस प्रकार सहजानुभूति इन्द्रिय संवेदन एवं बुद्धि से परे है, उसी प्रकार प्रतिभा भी 'अतीन्द्रिय', 'निरीन्द्रिय' एवं 'बुद्धि-भिन्न' कही गई है। यदि सहजानुभूति 'प्रत्यक्ष अन्तर्दृष्टि' (डाइरेक्ट विजन) अथवा 'साक्षात् ज्ञान' है तो प्रतिभा भी 'साक्षात्कृतक मानस' के रूप में निरूपित की गई है। सहजानुभूति के समान ही प्रतिभा भी शास्त्र एवं आचार्य की सहायता से उपलब्ध की जानेवाली शक्ति नहीं है। प्रातिभज्ञान के बारे में यह स्पष्ट कहा गया है कि उसके लिए किसी प्रमाण की अपेक्षा नहीं है। अभिनवगुप्त ने प्रतिभा के विषय में कहा है कि उससे काव्यात्मक विषय सहसा त्वरित रूप में प्रकाशित हो जाते हैं, यहाँ तक कि उसमें किसी क्रम का आभास भी नहीं होता। यह बात पश्चिमी विचारकों ने सहजानुभूति के विषय में कही है। प्रतिभा को अभिनवगुप्त ने 'स्वप्रकाशरूपा' कहा है। क्रोचे ने भी 'इंट्यूशन' का जो विवरण दिया है, उसके आधार पर उसके लिए कहीं-कहीं हिन्दी प्रति-शब्द 'स्वयंप्रकाश ज्ञान' अथवा 'स्वप्रकाश ज्ञान' प्रयुक्त हुआ है। इस प्रकार ज्ञान की दृष्टि से प्रतिभा और सहजानुभूति में पर्याप्त साम्य है।

प्रतिभा और कल्पना

भारतीय काव्यशास्त्र के अनुसार, प्रतिभा की सबसे बड़ी विशेषता है—नूतन सृजन की क्षमता। अभिनवगुप्त ने अपने गुरु भट्टतोत को उद्धृत करते हुए प्रतिभा को नवनवोन्मेषशालिनी प्रज्ञा कहा है। इस धारणा के प्रति अभिनवगुप्त का आग्रह इतना प्रबल था कि इसे उन्होंने थोड़े से शाब्दिक हेरफेर के साथ अनेक प्रसंगों में दुहराया है। एक स्थान

पर उद्गति कहा है कि "प्रतिभा अपूर्व वस्तु निर्माणक्षमा प्रजा है।" पुन अन्यत्र उद्गति प्रतिभान को वणनीय वस्तुविषय का नूतन उत्पन्न शक्तिव्य कहा है।^१

यह 'अपूर्वता' अर्थात् नूतनता क्या है, इसकी स्पष्ट व्याख्या ग्रंथ परंपरा के ही आचार्य कुल्लुक न अत्यन्त स्पष्ट शब्दों में 'वक्राकिनजीविन' की दृष्टि में की है। उद्गति नूतनास्तैव लोकातिश्रान्तगाचर निर्मिति' की व्याख्या करते हुए कहा है कि नूतन का अर्थ है प्रथम अर्थात् जिसका वणन पहली बार किया जा रहा है। यह अपूर्व विशेषता है। इसमें कवि लोक को अनिश्चान करना है। यह ऐसे पदार्थ का निर्माण करना है, जो प्रसिद्ध व्यवहार को निरसकृत कर देता है। किन्तु इसका अर्थ यह नहीं है कि कवि कोई ऐसा पदार्थ उत्पन्न करता है, जो सर्वथा अविद्यमान हो। कथन का तात्पर्य इतना ही है कि वण्यमान सत्ता ता पहले से ही होती है, किन्तु सत्ता मात्र में प्रतीय हीताले पदार्थ में भी कवि कुछ ऐसी विशेषता उत्पन्न कर देता है कि वे लौकिक पदार्थ भी अलौकिक प्रतीय होने लगते हैं और उनमें महदमा के हृदय को हरण करने योग्य अपूर्व रमणीयता उत्पन्न हो जाती है। इस प्रकार सत्ता मात्र से प्रतीय होनेवाले पदार्थ में कुछ अलौकिक शोभाविशेष उत्पन्न करनेवाले सौन्दर्य-विशेष का कथन या आधान कर दिया जाता है, जिसमें पदार्थ का लौकिक या 'वास्तविक' स्वरूप आच्छादित हो जाता है और उस स्वरूप के दृष्ट जाने में वणनीय पदार्थ का 'स्वाभाविक' सौन्दर्य प्रस्फुटित होने लगता है। इस प्रकार पदार्थों के लौकिक स्वरूप के दबने और अलौकिक स्वरूप के उद्भासित होने से हृदय को हरण करने में समर्थ नवीन सौन्दर्य प्रकट होता है। इस विशेष शक्ति के कारण कवि प्रजापति कहा जाता है।^२

वक्रोक्तिवादी कुल्लुक ने भी 'अपूर्वता' और 'नवीनता' की व्याख्या करते हुए आगे चलकर उसी आनुवश्य श्लोक^३ को उद्धृत किया है, जिसका उद्धरण आनन्दवर्धन ने 'ध्वन्यालोक' में दिया है। इससे स्पष्ट है कि भारतीय काव्यशास्त्र में यह धारणा व्यापक रूप से भाग्य थी और इसके पीछे चिन्ता की दीर्घ आनुवशिक परंपरा थी। कवि के सृजन की

^१ प्रतिभा अपूर्ववस्तुनिर्माणक्षमा प्रजा । ध्वन्यालोक लोचन, पृ० ६३

^२ प्रतिभान वणनीयवस्तुविषयनूतनोन्मेषशालित्वम् । वही, पृ० ३४६

^३ नूतनस्ताप्रथमो योऽसाञ्जलित्यते इत्युल्लेख, तत्कालसम्पत्स्वरूपमानोऽतिशय तेन लोकातिश्रान्त प्रसिद्धव्यापारात्तीत कोऽपि सर्वातिश्रायो गोचरो विषयो यस्या सा तपोऽतेति विग्रहः । तस्मान्निमित्तस्तेन रूपेण विहितिरित्य । तद्विदमत्र तात्पर्यम् । यत्र वण्यमानस्वरूपा पदार्था कविभिरभूता सा तत्र त्रियते । केवल सत्तामात्रेण परिस्फुरतां र्थां तथाविध कोऽप्यतिशय पुनराघोषने, येन कामपि सहृदयहृदयहारिणी रमणीय-तामधिरोष्यते । तदेव सत्तामात्रेणय परिस्फुरत पदार्थस्य कोऽप्यलौकिक शोभाविशेषविषयो विच्छित्तिविशेषोऽभिधीयते येन नूतनच्छायामनोहारिणा वास्तव स्थितितिरोधानप्रवणन निजाकभासोद्भासिततत्स्वरूपेण तत्कालोत्प्लित्त इव वणनीय-पदार्थपरिस्फण्वमहिमा प्रतिभासते, येन विद्यानु व्यपदेशापात्रतां प्रतिपद्यते कथय ।

^४ अपारे काव्य सप्तारे कविरेव प्रजापति ।

यथरम रोचते विश्व तथेव परिव्रजते ॥

अग्निपुराण, अध्याय ३३८, ध्वन्यालोक, पृ० ५३०, वक्रोक्तिजीविन, पृ० ३०७

अपूर्वता पर विचार करते हुए जब संस्कृत आचार्य यह कहते हैं कि सत्ता के रूप में कवि किसी अपूर्व अथवा सर्वथा नवीन पदार्थ की सृष्टि नहीं करता, तो इस कथन के मूल में एक स्पष्ट जीवन-दर्शन है, जिसके अनुसार सत्ता की दृष्टि से सभी पदार्थ अनादि और अनन्त हैं। इसलिए मनुष्य किसी नए पदार्थ को उत्पन्न कर सकने में समर्थ नहीं है। कुछ पदार्थ अज्ञात हो सकते हैं और कुछ अप्रकट अथवा अव्यक्त भी, किन्तु केवल इन्हीं कारणों से उन्हें अविद्यमान नहीं कहा जा सकता। इस प्रकार कोई भी ऐसी वस्तु उत्पन्न नहीं की जा सकती, जिसका अस्तित्व पहले से न हो। इस जीवन-दर्शन से भारतीय काव्यशास्त्र भी अप्रभावित न था। कवि की नूतन सृष्टि के विषय में संस्कृत काव्यशास्त्र के सभी संप्रदाय इस आधारभूत सिद्धान्त को मानकर चलते थे।

किन्तु इतना होते हुए भी विद्यमान पदार्थ में नवोन्मेष-आधान के संबंध में संभवतः सभी काव्यशास्त्री एकमत न थे। उदाहरणार्थ, कुन्तक ने ही उक्त प्रसंग में एक आनुवंशिक छन्द^१ का उल्लेख किया है, जिसमें दो प्रकार की नवीन काव्य-सृष्टियों का वर्णन है : एक तो वह कवि होता है, जो वस्तुओं के भीतर निहित सूक्ष्म और सुभग तत्त्व को अपनी वाणी द्वारा बाहर निकालता है; और दूसरा कवि वह होता है, जो वाणी मात्र से इस मनोहर जगत का बाहर निर्माण करता है। कहना न होगा कि दोनों प्रकार की नवीन काव्य-सृष्टियों में पर्याप्त अन्तर है। नवीनता का एक रूप है—वस्तुओं में निहित सूक्ष्म और सुभग तत्त्व को बाहर निकालना तो दूसरा रूप है—वाणी के द्वारा एक मनोहर जगत का निर्माण करना। इस प्रकार से प्रथम प्रवृत्ति को कुन्तक की वक्रोक्ति के निकट कह सकते हैं तो दूसरी प्रवृत्ति अलंकारवादियों के समीप प्रतीत होती है।

संभवतः रस-सिद्धान्त की 'नवीनता' अथवा 'अपूर्वता'-विषयक धारणा इन दोनों से किंचित भिन्न थी। विद्यमान पदार्थ में कवि जो विशेषण उत्पन्न करता है, वह कुन्तक द्वारा निरूपित केवल 'रमणीयता' नहीं, अपितु उससे कुछ अधिक भी है, जिसे अभिनवगुप्त 'रसावेशवैशद्य'^२ कहते हैं। अभिनवगुप्त ने इस रसावेश और वैशद्य की व्याख्या शैवागम के स्पन्दशास्त्र के आधार पर करते हुए अपूर्वता एवं नूतनता की अपेक्षाकृत अधिक सन्तोष-प्रद व्याख्या प्रस्तुत की है।

पाश्चात्य काव्य-चिन्तन में काव्य की सृजन-शक्ति के रूप में कल्पना की प्रतिष्ठा है, जिसका प्रमुख श्रेय रोमाण्टिक कवियों और विचारकों को है। कल्पना संबंधी समस्त चिन्तन-परंपरा का समाहार करते हुए आइ० ए० रिचर्ड्स ने कल्पना की निम्नलिखित छः विशेषताओं का उल्लेख किया है :^३

१. स्पष्ट विम्ब-सृजन;

२. आलंकारिक भाषा—मुख्यतः 'रूपक' का प्रयोग;

^१ लीनं वस्तुनि येन सूक्ष्मसुभगं तत्त्वं गिरा कृष्यते ।

निर्मातुं प्रगवेन्मनोरममिदं वाचैव यो वा बहिः । हिन्दी वक्रोक्तिजीवित, पृ० ३०६

^२ तस्य 'विशेषो' रसावेशवैशद्यसौन्दर्यं काव्यनिर्माणक्षमत्वम् । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० ६४

^३ प्रिंसिपल्स ऑफ़ लिटररी क्रिटिसिज्म, पृ० २३६-४२

- ३ नवोन्मेष अथवा नूतन आविष्कार
- ४ दूसरों की मानसिक स्थितियों का सहानुभूतिपूर्ण अनुस्यूता,
- ५ जमबद्ध समझी जान वाली वस्तुओं का समग्रण समाजन,
- ६ परस्पर विरोधी गुणा का समजन या सन्मुनन ।

उपयुक्त विशेषताओं में अंतिम की स्थिति में न गद्यम महत्त्वपूर्ण माना है। इस लक्ष्य विषयों का विस्तृत विवचन पहली बार कोलरिज ने किया था इसलिए रचना में इस विषय में एक प्रकार से कोलरिज के ही भाष्यकार है किन्तु एक मौखिक भाष्यकार के नाते उन्होंने कोलरिज के कल्पना संबंधी व्यापक विवचन में से अपनी स्थिति एक प्रयोजन के अनुस्यूत काल विरोधा के समजन एवं सन्मुनन का ही विशेष विचार के लिए रूना। स्थिति यह है कि कोलरिज ने विरोधा के समजन एवं सन्मुनन के अतिरिक्त भा कल्पना का विशेषताओं का निरूपण किया है और उनका दृष्टि में वे अर्थ विशेषताएं कम महत्त्वपूर्ण अथवा उपसर्गीय नहीं हैं। कोलरिज ने कल्पना के दो भेद माने हैं प्रथम और द्वितीय कल्पना। इन दोनों कल्पनाओं में से प्रत्येक के स्वरूप तथा उनका परिष्कार मंत्र पर विचार करते हुए उन्होंने लिखा है प्रथम कल्पना मरी दृष्टि में, संपूर्ण मानवाय पर्यवेक्षण का जायत शक्ति और प्रमुख कृतृत्व शक्ति है वह समीप मन्दिष्य में असीम में ही के रूप में मूजन की चिरन्तन क्रिया का पुनरावृत्ति है। द्वितीय कल्पना मरी विचार में प्रथम की प्रतिध्वनि है वह चेतन इच्छा शक्ति के साथ महत् स्थित ज्ञान रूप भी कृतृत्व के विषय में प्रथम की मजातीय तथा समानधर्मा है और प्रथम में यदि वह भिन्न है तो केवल मात्रा में या फिर क्रियाशीलता की विधि में। पुन मुष्टि करने के लिए वह विनाश होती है विकीण होती है और क्षाण हानी है। जहाँ यह प्रक्रिया अगम्य हो जाता है वहाँ वह सयोजन और आदर्शिकरण के लिए सक्षम करती है। यदि मर्मा वस्तुएं स्थिर और जड़ हो तो भी वह कल्पना तत्त्वतः जीवन होती है।^१

उपयुक्त उद्धरण से स्पष्ट है कि कल्पना के दोना रूपों में कोलरिज द्वितीय कल्पना का अधिक महत्त्वपूर्ण मानते थे। द्वितीय कल्पना के विषय में आगे विचार करते हुए उन्होंने लिखा है कि इस समय और जादूई शक्ति के लिए ही मैन कल्पना शब्द का प्रयोग किया है। इसका धर्म है विरोधी या असंबद्ध गुणा का एक-दूसरे के साथ सन्मुनन अथवा समन्वय करना अर्थात् एकरूपता के अनेकरूपता के माध्यमों का विचार के साथ भाव का चित्र के साथ व्यष्टि के साथ समष्टि के साथ नवीन वा प्राचीन के साथ

^१ The primary Imagination I hold to be the living power and prime Agent of all human Perception and as a repetition in the finite mind of the eternal act of creation in the infinite I AM. The Secondary Imagination I consider as an echo of the former co-existing with the Conscious Will yet still as identical with the primary in kind of its agency.

It dis
process is
and to
essenti

असाधारण भावावेश का असीम संयम अथवा अनुक्रम के साथ अथवा चिरजाग्रत विवेक एवं स्वस्थ आत्मसंयम का दुर्दम तथा गम्भीर भावुकता के साथ ।.....इसी के बल पर कवि अनेकता में एकता ढूँढ निकालता है और विभिन्न विचारों एवं भावों को एक विशेष विचार अथवा भाव में अन्वित कर देता है ।”^१

इस प्रकार कोलरिज की 'द्वितीय कल्पना' ही वस्तुतः 'कल्पना' है, जो वस्तु-सृष्टि-विधायिनी शक्ति है जो संयोजन, संघटन और समन्वय के द्वारा नवीन सृष्टि का विधान करती है। वह जिन विरोधी तत्त्वों में सन्तुलन तथा जिन विसंवादी गुणों में सामंजस्य स्थापित करती है, वे संक्षेप में इस प्रकार हैं : सामान्य और विशेष; जाति और व्यक्ति; भाव और विम्व; परिचित और अपरिचित; प्राचीन और नवीन; संवेग और संयम; आवेग और विवेक; नैसर्गिक और कृत्रिम।

विमसाट ने कोलरिज के कल्पना-विषयक विचारों का समाहार करते हुए कहा है कि : “उन्होंने कल्पना के सदर्भ में ‘अन्विति’, ‘अमूर्तन’, ‘संशोधन’, ‘एकत्रीकरण’, ‘उद्बोधन’, ‘संयोजन’ जैसे शब्दों से सम्बद्ध क्रियाओं का प्रयोग किया है। इन क्रियाओं से पता चलता है कि काव्य-सृजन के व्यापार में कल्पना नितान्त भिन्न, परस्पर असम्बद्ध, यहाँ तक कि विरोधी वस्तुओं एवं तत्त्वों को भी एक विम्व या रूपक में संयोजित करने की भूमिका करती है। इन कवियों के कल्पना संबंधी विचारों का समाहार करते हुए कहा जा सकता है कि कल्पना प्राथमिक सृजन-व्यापार है; वह चेतना की संकल्पवद्ध क्रिया है; वह आत्म-सजगता है; वह आत्मोपलब्धिकारी प्राप्तिभ्रजान है; वह प्रकारान्तर से हमारी चेतना के असंपृक्त अंशों, बाह्य अचेतना और अन्तर्चेतना, विषय और विषयी को संपृक्त और संयुक्त करती है।”^२

निष्कर्ष

तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र के क्षेत्र में कार्य करनेवाले आधुनिक विचारकों ने कोलरिज के कल्पना संबंधी विचारों को अभिनवगुप्त की प्रतिभा-विषयक मान्यता से तुलनीय माना है। इस प्रसंग में श्री रमेन्द्रकुमार सेन ने लिखा है कि : “कोलरिज की द्वितीय कल्पना के विश्लेषण में जो कलात्मक सृजनशीलता संबंधी स्वतन्त्रता निहित है, उस पर अभिनवगुप्त की प्रतिभा संबंधी मान्यता में भी बल दिया गया है। अभिनवगुप्त ने ‘कल्पना’ में जिस ईश्वर

^१ That sympathetic and magical power, to which we have exclusively appropriated the name of Imagination.....reveals itself in the balance or reconciliation of opposite or disordant qualities of sameness, with difference ; of the general, with the concrete ; the idea, with the image ; the individual, with the representative ; the sense of novelty and of freshness, with the old and familiar objects , a more than usual state of emotion, with more than usual order ; judgment ever awake and steady self possession, with enthusiasm and feeling profound or vehement; and while it blends and harmonizes the natural and the artificial.....”
Biographia Literaria, Chap. XIV, II, 12.

^२ लिटररी क्रिटिसिज्म : ए शॉर्ट हिस्ट्री, पृ० ३६२

सादृश सृजनशीलता का गुण निमित्त किया है और इनके मूल में जो भिन्न दार्शनिक दृष्टि-कोण है, उसकी ओर अवश्य ध्यान दिया गया होगा।^१

श्री सेन ने कल्पना सवर्धा पाश्चात्य और भारतीय दृष्टि के अन्तर का कारण दार्शनिक माना है। उनके मतानुसार "कोलरिज ईसाई आम्पा से प्रेरित होकर ही द्वितीय कल्पना का प्रथम कल्पना की प्रतिध्वनि कहते हैं। द्वितीय कल्पना का अवतरण प्रथम में होता है और वह प्रतिध्वनिरूपा है। प्रथम कल्पना द्वितीय कल्पना की भूमि पर जो किया सम्पन्न करती है उसने लिए अंग्रेजी का पारिभाषिक शब्द 'ऑपरेशन' है। क्योंकि पतन-शील प्रकृति की मुक्ति 'ऑपरेशन' से ही सम्भव है, अतः कोलरिज विस्तार में उसकी चर्चा करते हैं। भारतीय दर्शन और जीवन मनुष्य के पतन में विश्वास नहीं करते, इस-लिए प्रत्यभिज्ञा तथा भारतीय दर्शन के अन्य सम्प्रदायों में पूजनम मिट्टि के स्तर तक भीमिन आत्मा के उत्थान का निषेध नहीं है।^२

श्री सेन ने कोलरिज और अमिनवगुप्त के जिम दार्शनिक अन्तर को रेखांकित किया है उसमें कल्पना विषयक पाश्चात्य एवं प्राच्य सदर्भ की भिन्नता पर तो प्रकाश पड़ता है किन्तु उसका काव्यात्मक भेद स्पष्ट नहीं होता। इस भिन्नता पर आचार्य शुक्ल ने सभवतः अधिक सतोपप्रद विचार व्यक्त किया है। उन्होंने लिखा है कि 'कल्पना और व्यक्तित्व की पाश्चात्य समीक्षा-क्षेत्र में इतनी मुनादी हुई कि काव्य के ओर सब पक्षों में दृष्टि हट कर इन्हीं दो पर जा जमी। 'कल्पना' काव्य का बोध-पक्ष है। 'कल्पना' में आई हुई रूप-व्यापार-योजना का बर्णन या श्रोता को अन्तःसाक्षात्कार या बोध होता है। पर इस बोध-पक्ष के अतिरिक्त काव्य का भावपक्ष भी है। कल्पना को रूप योजना के लिए प्रेरित करने वाले जीव कल्पना में आई हुई वस्तुओं में श्रोता या पाठक को रमते वाले रसि, करणा, श्लोक, उत्साह, आश्चर्य इत्यादि भाव या मनोविकार होत हैं। इसी में भारतीय दृष्टि ने भाव-पक्ष को प्रधानता दी और रस के सिद्धान्त की प्रतिष्ठा की। पर पश्चिम में 'कल्पना'- 'कल्पना' की पुकार के सामने धीरे-धीरे ममीशको का ध्यान भाव-पक्ष से हट गया और बोध-पक्ष ही पर भिन्न गया।^३

^१ The freedom of artistic Creativity implied in Coleridge's analysis of Secondary Imagination has been emphasized in Abhinavagupta's view of Pratibha. It must have been noticed how Abhinavagupta attributes to Imagination a Godlike Creativity, and all because of a very different philosophical attitude to the problem.

'Imagination in Coleridge and Abhinavagupta' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. XXIV, No 1, Part 1, Fall 1965

^२ The difference between the Western and the Indian attitudes towards Imagination must be emphasized at this stage. Coleridge is thoroughly Christian in holding Secondary Imagination to be "an echo of the former." Just because it is an echo and of a derivative character, Coleridge discusses at length its "operations" fallen nature can only be saved by operations. Indian Philosophy and Kashmir Saivism do not believe in the fallen nature of man, and as such, the passage from the limited Self to its fullest realization is not ruled out by the Pratyabhijna and other systems of Indian Philosophy *Ibid*, p 105

^३ 'साधारणीकरण और व्यक्तित्व-वैचित्र्यवाद', चित्तमणि, पहला भाग, पृ० २३६

तात्पर्य यह है कि रस-सिद्धान्त में निरूपित प्रतिभा ऐसी कल्पना है, जिसमें भाव-पक्ष की प्रधानता है; जबकि पाश्चात्य चिन्तन की 'कल्पना' में बोधपक्ष प्रधान माना गया है।

इसके अतिरिक्त पश्चिम में कल्पना जिस नूतन-सृष्टि-विधायिनी शक्ति के रूप में निरूपित की गई है, वह भारतीय प्रतिभा की अपूर्व सृष्टि की तुलना में नवीनता के प्रति अधिक आग्रहशील है। 'कल्पना' और प्रतिभा का यह अन्तर वस्तुतः आधुनिक रोमाण्टिक और प्राचीन क्लासिकी दृष्टि का है। एक नवोन्मेष संबंधी सीमा के अतिरिक्त संस्कृत काव्यशास्त्रगत 'प्रतिभा' पाश्चात्य 'कल्पना' से अधिक व्यापक अवधारणा है, क्योंकि उसमें कल्पना के साथ ही सहजानुभूति का भी समावेश हो जाता है; यही नहीं बल्कि एक ओर वह बोधपक्ष के साथ भावपक्ष का समाहार करती है तो दूसरी ओर विम्ब-निर्माण, भाषा का आलंकारिक प्रयोग, आत्मेतर व्यक्तियों की मनःस्थितियों का सहजानुभूतिपूर्ण चित्रण, असंबद्ध समझी जानेवाली वस्तुओं का संयोजन, परस्पर विरोधी तत्त्वों का समंजन आदि कार्यों को भी सम्पन्न करने में समर्थ है।



सृजन-प्रक्रिया और कवि-कतृत्व

काव्य एक विशेष प्रकार की सृजन प्रक्रिया का परिणाम है, जिसे परंपरागत काव्यशास्त्र में विस्तार से विचार किया गया है। सृजन प्रक्रिया की प्रमुख समस्याएँ दो हैं एक तो यह कि काव्य-सृजन मनुष्य चित्त की अचेत प्रक्रिया है अथवा सचेत ? दूसरी यह कि काव्य-सृजन में कवि के कतृत्व की सीमा क्या है ? जहाँ तक काव्य-सृजन के सचेत या अचेत होने का प्रश्न है उसके विषय में सम्बन्धित काव्यशास्त्र में स्पष्ट रूप से कुछ नहीं कहा गया है। आदिकवि वाल्मीकि के प्रथम उद्गार 'मा निपाद प्रतिष्ठा स्वमगम' सबधी जो कथा वाल्मीकि रामायण में दी गई है उसमें यह अवश्य जाना होता है कि काव्य-सृजन प्रायः कवि के अनजान ही आत्मिक रूप में हो जाता है, क्योंकि उस छन्द के स्फोट के विषय में वाल्मीकि ने पहले से कुछ नहीं सोचा था। यहाँ तक कि अपनी वाणी से उस छन्द का प्रवृत्त होना पर आदिकवि अत्यन्त विस्मित हुए थे। यदि 'वाल्मीकि रामायण' के इस कथन को प्रमाण माना जाय तो भारतीय परंपरा में भी काव्य सृजन अचेत प्रक्रिया के रूप में ग्राह्य था। भारतीय काव्यशास्त्र में इस प्रश्न पर हमने अधिक सूचना प्राप्त नहीं है।

सृजन प्रक्रिया

सृजन प्रक्रिया के विषय में पश्चिम के प्रायः सभी आधुनिक कलाकारों ने अपने अपने अनुभवों का उल्लेख किया है और उनके आधार पर कला समीक्षकों ने बहुत-सी अदभुत धारणाएँ प्रचलित कर रखी हैं, किन्तु सतर्कता के लिए यहाँ यह संकेत करना आवश्यक है कि कलाकारों के प्रमाण मंद विवशनीय नहीं होते। सामान्य पाठक जैसे भी कला-सृजन को अत्यंत रहस्यमय व्यापार समझता है और पाठक की इस अवोधता से लाभ उठाने हुए अनेक कलाकार उस ओर भी रहस्यमय रूप लेकर उनके विस्मय और कुतूहल को प्रगाढ़ करते हैं। इसके अतिरिक्त, अनेक कलाकार अपने वास्तविक अनुभव के तथ्यों का उल्लेख न करके प्रायः प्रचलित एवं प्रभावशाली कलाशास्त्रीय मायनाओं के अनुसार सृजन प्रक्रिया का विवरण दे डालते हैं। जो कलाकार अपनी समकालीन मायनाओं में आविष्ट नहीं होते, वे भी प्रायः सृजन प्रक्रिया सबधी ऐसे तथ्यों का उल्लेख करते हैं, जहाँ या तो नितांत अस्पष्ट एवं उलझनपूर्ण होते हैं या फिर कला की दृष्टि से निरर्थक और नगण्य। इन सतर्कता के साथ यदि स्वयं कलाकारों द्वारा प्रस्तुत सृजन प्रक्रिया सबधी तथ्यों का उपयोग किया जाय तो तत्सबधी विवेचन में आमक और सदीय हो सकता है।

सृजन की अचेतता

कला-सृजन के सन्दर्भ में सबसे अधिक विवादास्पद प्रश्न यह है कि सृजन-व्यापार सचेत होता है अथवा अचेत ? अधिकांश कलाकारों के विवरण अचेतता पर बल देते हैं।

नीत्शे के अनुसार : "कलाकार किसी उच्चतर शक्ति का माध्यम या प्रवक्ता-मात्र है" वह सुनता भर है, स्वयं शोध नहीं करता; वह केवल ग्रहण करता है, यह नहीं पूछता कि कौन देता है; विचार विद्युत के समान कौंध जाता है और एक आवश्यकता की भाँति प्रतीत होता है..... चुनाव की स्वतंत्रता मेरे लिए कभी रही ही नहीं।"^१ इसी प्रकार गेटे की यह आत्मस्वीकृति कि : "गीतो ने मुझे बनाया है, इन्हे मैंने नहीं; गीतों ने मुझे अपने वश में रखा है।"^२ थैकरे के शब्दों में : "ऐसा प्रतीत होता है कि कोई रहस्यमयी शक्ति मेरी लेखनी चला रही है।"^३ थॉमस वुल्फ का कहना है कि : "मैं सचमुच यह नहीं कह सकता कि पुस्तक लिखी गई। वह कुछ ऐसा था, जिसने मुझे अपने वश में कर लिया और जो चाहा मुझसे करवा लिया।"^४ एमी लावेल का अपना अनुभव यह है कि : "कोई शक्ति उनके अचेतन में विषय को ऐसे डाल जाती है, जैसे पत्र-पेटी में कोई चुपके से पत्र डाल जाएँ।"^५ उन्ही का यह भी कहना है कि एक वार तो वह विषय लगभग छः महीने के बाद पुनः प्रकट हुआ।

एमी लावेल के अनुभव से अचेतनता के अतिरिक्त एक और तथ्य सामने आता है कि कलाकार के चित्त में 'अनुभव कोप' होता है, जहाँ धीरे-धीरे अनुभव-राशि संचित होती रहती है और उसमें कभी एक और कभी दूसरा अनुभव सहसा पुनरुज्जीवित हो जाता है। कोलरिज की सृजन-प्रक्रिया पर, विशाल शोधपूर्ण ग्रंथ 'द रोड टू जनाडू' में जॉन लिविंग्स्टन लावेस ने 'कूप-संचय' (स्टोरिंग ऑफ द वेल्) का उल्लेख किया है। एक अन्य विचारक ने 'मंग्रह-घट' (जार ऑफ प्रिजर्व) नाम से उस तथ्य की पुष्टि की है। यह 'अनुभव-कोप' सामान्य मानव मन के 'आलय-विज्ञान' से कोई भिन्न वस्तु है अथवा उसी का कोई विशिष्ट रूप है, इसके विषय में अभी विशेष अनुसंधान नहीं हुआ है।

किन्तु जहाँ तक कला-सृजन की अचेतनता का प्रश्न है, उसके विषय में क्रमशः यह स्पष्ट होता जा रहा है कि सृजन-व्यापार जितना अचेतन कहा जाता है, वस्तुतः उतना अचेतन है नहीं। जैसा कि जेरोम स्तोलनिट्ज ने कला की परिभाषा करते हुए कहा है कि : "कला एक निश्चित प्रयोजन की उपलब्धि के लिए माध्यम का सचेत एवं कुशल अनुरूपण है।"^६ इसलिए कलाकृति वस्तुतः एक सचेत प्रयास है; यदि कलाकृति प्रकृति-मात्र नहीं, बल्कि मानव-कृति है तो उसमें मनुष्य-कृत कौशल का योग स्वतः सिद्ध है और कौशल पर्याप्त सिद्धि के बाद सहज एवं अनायास भले ही प्रतीत हो, किन्तु उसके मूल में परंपरा-प्राप्त आयास एवं श्रम के महत्त्व को अस्वीकार करना असंभव है। ऐसी स्थिति में जब कोई वाक्-सिद्ध कवि अथवा शिल्प-सिद्ध कलाकार सृजन के क्षण में अपने आयास से अधिक किसी अन्य अतिमानवीय सत्ता के ऐन्द्रजालिक प्रभाव का अनुभव करे तो उससे आयास और शिल्प का

^१ कॅन्डलर : ब्यूटी एण्ड ह्यूमन नेचर, पृ० ३२६ पर उद्धृत।

^२ रोज़ामण्ड ई० एम० हार्डिज : ऐन एनाँटमी ऑफ़ इन्सपिरेशन, पृ० १४ पर उद्धृत

^३ वही, पृ० १५

^४ ब्रूस्टर गिज़ेलिन : द क्रिएटिव प्रॉसेस, पृ० १६४

^५ मार्गरेट विल्किन्सन : द वे ऑफ़ मेकर्स, पृ० २६३ पर उद्धृत

^६ एस्थेटिक्स एण्ड फ़िलासफ़ी ऑफ़ आर्ट क्रिटिसिज़्म, पृ० ६२

महत्त्व कम नहीं हो जाता। जमा कि प्रोफगर गोटणाफ ने कहा है मृजन की श्रुत स्वतः स्फूर्ति कहना रोमाण्टिक अतिशयोक्ति है।¹ निम्मन्नेह बना-मृजन के शीघ्रता बना कृति के अन्तगत कुछ अप्रत्याशित का भी उदय हो जाता है और कभी-कभी कलाकृति व अपने मृजन नियम मृजन प्रक्रिया की पूर्वनिर्धारित योजना के चोख को एकदम नोडपर नए रूपों की सृष्टि कर देते हैं किन्तु इस अप्रत्याशित मृजन में किसी अतिमानवीय प्रभाव की पुष्टि नहीं होती और न तो बना-मृजन की अचेतनता ही प्रमाणित होता है। मफन बना मृजन में इसलिए कुछ-न-कुछ आधुनिकनिर्माण (इम्प्रोवाइजेशन) की ही स्वीकार किया जाता है।

कला-मृजन की अचेत व्यापार मानन का एक कारण सम्भवतः उसका यह अप्रत्याशित पदा ही है और जो अप्रत्याशित है उसके साथ नवीनता का तत्त्व भी जुड़ा हुआ है। जा कलाकृति मरुचे अर्थात् मृजन होती है वह बना के इतिहास मरुच नई कृति होता है— नई अर्थात् अभूतपूर्व। ऐसी स्थिति में विममय विममूध घाटक यदि उसकी मृजन प्रक्रिया की रररररर मान बठना है तो कोई आश्चर्य नहीं। इसी प्रकार स्वयं कलाकार भी उग नवीन मृजन के प्रति कुछ-कुछ अस्पष्ट होता है। पूर्वस्थापित रूपा एक मूया व दायरे से बाहर निकाल कर एक नए प्रयोग के क्षत्र में प्रवेश करते समय जो अनिश्चय अस्पष्टता और उचती होती है उसके कारण बनाकार भी मृजन व्यापार का कुछ-न-कुछ ररररररर समझन लगता है। उपाहरण के लिए बिन्सेट वान गाय के पत्रा में इस बेचनी और अस्पष्टता का स्थान स्थान पर उनेम मिलता है। एक बार परिपाटीविहित एवं प्रचलित कला शक्तियों में मुक्त होना का तडप और दूसरी ओर अनुपलब्ध सम्भावनाओं की चिन्ता—इन दोनों के बीच कलाकार की मृजनात्मक मन स्थिति का आभास मिलता है। स्ट्रीफन स्पेडर न उस अनिश्चयशालीन अस्पष्ट मृजनात्मक मन स्थिति को एक अयन मजीब विम्व के द्वारा स्पष्ट करते हुए कहा है कि धधले बादल के समान उस विचार को पाटा की फुहारा में धरते देपने का मन होता है।²

वस्तुतः काव्य मृजन की बुद्धिमत्त व्याख्या का दिशा में निरंतर किए जानेवाले प्रयासों के दौरान प्रायः यह अनुभव होता रहा है कि मृजन-व्यापार में कुछ ऐसा है जो बुद्धि की पकड़ में नहीं आता। आधुनिक मनोविज्ञान व विकास व पूर्व उमें प्रातिभमान का परिणाम मानकर सतोष कर लिया जाता था। जैसे प्रातिभमान भी एक प्रकार का रहस्य ही है किन्तु परंपरा में प्रमश उमके साथ कुछ ऐम अनुपग रूड हो गए हैं कि मारी रहस्यमयता के रहते भी प्रातिभमान में सामान्यतः कुछ-न-कुछ बोध हो ही जाता है। मृजन प्रक्रिया पर जिन कोलरिज ने इतना लिखा स्वयं उनकी कविता कुवलागां की मृजन प्रक्रिया की व्याख्या का दायित्व आधुनिक आलोचकों को उठाना पड़ा और स्वप्न में निर्मित उन कविता का विश्लेषण करके निर्विगस्टन लावस जैम विद्वान न बतलाया कि कोलरिज उस अयत मचेत कवि के अनजाने ही किस प्रकार अनेक अचेतनगत तत्त्व कविता में व्यक्त हा गए। इसी प्रकार आधुनिक युग के विम्वान जमन कवि रेनर मारिया ग्लिन्के

¹ आट एण्ड द सोशल आडर, पृ० ६६

² द क्रिएटिव प्रोसेस इट्रोडक्शन पृ० १५

के 'दूनो शोकगीत' की सृजन-प्रक्रिया के संबंध में भी रहस्यपूर्ण किंवदंतियाँ प्रचलित हैं। स्वयं रिल्के के अपने वक्तव्यों से भी पता चलता है कि वे काव्य-सृजन को बहुत कुछ अचेतन-क्रिया मानते थे। 'एक युवक कवि के नाम पत्र' नामक पुस्तक में उन्होंने लिखा है कि : "प्रत्येक वस्तु गर्भाधान है और फिर प्रसव। प्रत्येक प्रभाव और अनुभूति के बीज को अंधकार में, अनिर्वचनीय में, अदचेतन में, अपनी समझ की पहुँच के परे अपने-आप पूर्णता प्राप्त करने दो और गहरी विनम्रता तथा धैर्य से एक नवीन विशदता के जन्म-क्षण की प्रतीक्षा करो। जो ऐसा करता है, केवल वही कलाकार का जीवन जीता है, कृति में भी और समझ में भी।"^१

वस्तुतः जैसा कि रेमंड विलियम्स का कहना है : "जो वास्तविकता कला-सृजन में पहले मानव-मस्तिष्क की पहुँच से परे कहीं अन्यत्र स्थित मानी जाती थी, वही नए मनो-विज्ञान की खोज के परिणामस्वरूप स्वयं मनुष्य के भीतर निक्षिप्त कर दी गई और इस प्रकार की अतीन्द्रिय वास्तविकता का नया नाम 'अवचेतन' रख दिया गया।"^२ निश्चय ही सृजन संबंधी अवधारणा के विकास का यह एक सर्वथा नवीन सोपान है। इसका संपूर्ण श्रेय फ्रायड और युंग की मनोवैज्ञानिक खोजों को है। युंग ने कला-सृजन के दो प्रकार माने हैं : एक, मनोवैज्ञानिक सृजन है, जिसमें चेतना की सामग्रियों को तीव्रता के स्तर तक उठा दिया जाता है। दूसरा अन्तर्दृष्टिपरक (विजनरी) सृजन है, जो 'कालातीत गहराइयों'..... और मानव-मस्तिष्क के गहन प्रान्तर' से सामग्री ग्रहण करता है। युंग के अनुसार : "यदि पहले प्रकार का सृजन कलाकार में वैयक्तिक स्तर पर घटित होता है तो दूसरे प्रकार के सृजन की प्रक्रिया नितान्त 'निर्व्यक्तिक' होती है। किन्तु वैयक्तिक एवं निर्व्यक्तिक दोनों ही स्तरों पर अन्ततः सृजन-व्यापार अवचेतन में ही रहता है।"^३

कला-सृजन में अवचेतन शक्ति का महत्त्व इतना अधिक है कि जार्ज लूकाच जैसे विख्यात मार्क्सवादी सौन्दर्यशास्त्री भी अपने दार्शनिक आग्रहों की रूढ़ सीमा को तोड़कर अवचेतन की भूमिका स्वीकार करते दिखाई पड़ते हैं। उन्होंने स्पष्ट लिखा है कि : "सर्जक के द्वारा सामाजिक संबंध सचेत रूप से नहीं बल्कि अनायास रूप से गृहीत होते हैं।"^४ 'अनायास' से लूकाच का अभिप्राय वही है जिसे 'गेस्टाल्ट' मनोवैज्ञानिक 'प्रत्युत्पन्न' या 'स्वतःस्फूर्त' कहते हैं; अर्थात् पर्यवेक्षण का वह अचेतन संघटन, जो चेतनस्तर पर पहुँच कर उस क्षण की आवश्यकता पूरी करता है। लूकाच के अनुसार, सृजनात्मकता को शुद्ध बुद्धिसंमत क्रिया तक सीमित रखना असंभव है। वे तो इस सीमा तक जाने को तैयार हैं कि : "जो अपने विम्बों के विकास को नियंत्रित करने की स्थिति में होता है, वह सच्चा यथार्थवादी या महत्त्वपूर्ण कलाकार नहीं हो सकता।"^५ वे तो यह भी मानते हैं कि 'विम्बों

^१ लेटर्स टु ए यंग पोएट, पृ० २७-२८

^२ द लांग रिवोल्यूशन, पृ० १५

^३ (साइकॉलोजी एण्ड लिटरेचर (मेल्विन रेडर द्वारा संपादित 'ए माडर्न बुक ऑफ एस्थेटिक्स', पृ० १४०-१५४)

^४ Zur Konkretisierung der Besonderheitskategorie der Aesthetic. (Deutsche Zeitschrift für Philosophie, Vol. IV, 1965, p. 421)

^५ 'Balzac und französischer Realismus', Aufhan, Berlin, 1952, p. 14.

का आन्तरिक विनाश' मन्वेन लक्ष्य या उद्देश्य की प्रतिक्रिया से गर्वपा स्वतन्त्र होता है, यहाँ तक कि 'विम्बो का आन्तरिक विनाश' चेतना शक्ति के अक्षुण्ण के विरुद्ध अपने-आपको स्थापित करता दृष्टिगोचर होता है।

कवि-कर्तृत्व

काव्य-रचना में कवि-व्यक्तित्व की भूमिका के मन्वय में पश्चात्त्य चिन्तन में सामान्यतः दो परस्पर विरोधी मायनाएँ प्रचलित हैं रोमाण्टिक और क्लासिकी अथवा नया क्लासिकी। रोमाण्टिक मायता के अनुसार, मृज्ज कवि की आत्माभिव्यक्ति है, जिसमें कवि का व्यक्तित्व स्वभावतः सश्रिय भूमिका का निर्वाह करता है। दूमरी मायता, इसके विपरीत, मृज्ज को निर्व्यक्तित्व त्रिया मानती है, जिसमें कवि का व्यक्तित्व माध्यम मात्र होता है।

कवि कर्तृत्व की वैयक्तिकता

रोमाण्टिक आन्दोलन के पूर्व कवि अन्य सामान्य कारीगरों के समान ही शब्दों का कुशल कारीगर अथवा शिल्पी समझा जाता था। परंपरा से काव्य निर्माण सबधी कुछ नियम प्रत्येक कवि प्राप्त करना था और उन नियमों के अनुसार सफलतापूर्वक काव्यवृत्ति का निर्माण कर दिया करता था। विशिष्ट कवि अपनी धृष्टि से उन नियमों में यथास्थान छोटा सन्शोधन-परिवर्धन करके काव्य-रचना में कुछ विशिष्टता भी उत्पन्न कर लेते थे। इस प्रकार कुशल शिल्पीका काव्य निर्माण में कवि का कर्तृत्व एक कुशल शिल्पी से अधिक न था। किन्तु अठारहवीं शताब्दी के अन्तिम क्षरण में जब रोमाण्टिक आन्दोलन खड़ा हुआ तो उसके साथ ही काव्य के क्षेत्र में भी अभूतपूर्व व्यक्तिवाद का उदय हुआ, और कवि-व्यक्तित्व अक्षय मृज्ज शक्ति के स्रोत के रूप में अपने को स्थापित करने का प्रयास करने लगा। रोमाण्टिक कवि पूर्ववर्ती कवि के समान केवल कुशल शिल्पी या कारीगर नहीं, बल्कि 'स्रष्टा' के रूप में सामने आया। इस आन्दोलन के साथ 'कला' और 'कलाकार' शब्द के अर्थ परिवर्तित हो गए। कला 'शिल्प' से 'मृज्ज' हो गई और कलाकार 'शिल्पी' से 'स्रष्टा' अथवा 'सर्जक' हो गया। परिणामस्वरूप इस अवधारणा के साथ ही काव्य-चिन्तन में 'त्रिष्टिव', 'जीनियस', 'इंस्पिरेशन', 'इंस्पायर्ड' आदि अनेक नए अर्थ-गर्भित शब्द प्रचलित हो गए, जो दृष्टि एव शक्ति के स्तर पर कवि-व्यक्तित्व में अनाधारणता का आरोप करते थे। स्पष्टतः इस अर्थान्तरण की प्रक्रिया में घल 'कौशल' से हटकर 'भावबोध' पर आ गया और उस भावबोध से संपन्न कवि-व्यक्तित्व काव्य-रचना का मूल स्रोत हो गया।^१ इस प्रकार काव्य का कर्तृत्व कुछ परंपरा-प्राप्त नियमों के अधीन न रहकर सीधे कवि-व्यक्तित्व को प्राप्त हो गया।

^१ The word 'Art' which had commonly meant 'skill', became specialized during the course of the eighteenth century, first to 'painting' and then to the general sense of 'Art', similarly, from the general sense of 'craftsman' specialized in the same direction, *isan* and of course from *craftsman* the emphasis on skill, in the word, was gradually replaced by an

यह सर्वविदित है कि संपूर्ण यूरोप में रोमाण्टिक कवियों ने प्राचीन रूढ़ियों के विरुद्ध विद्रोह करते हुए सर्वप्रथम अपने व्यक्तित्व एवं अपनी सत्ता की स्थापना का आग्रह किया। इससे प्रेरित होकर उन्होंने केवल उसी को अभिव्यक्त करने का प्रयास किया, जो स्वयं उनके व्यक्तित्व में विशिष्ट, असाधारण अथवा अद्वितीय था। रोमाण्टिक कवियों ने अभिव्यक्ति के विषय से आग्रहपूर्वक उन बातों को दूर रखा, जिनके बारे में उनकी धारणा थी कि वे पूर्वजों और शेष समाज में भी विद्यमान हैं। इस प्रकार समस्त रोमाण्टिक कवियों के लिए आत्मतत्त्व ही चरम सत्य हो गया, जिससे शेष सभी विशेषताएँ स्फुरित होती हैं।

रोमाण्टिक काव्य-सृजन के सिद्धान्त एवं व्यवहार पर प्रकाश डालते हुए, जैसा कि फ्रांसीसी आलोचक हेनरी पेये ने लिखा है : "रूसो की शिक्षा के अनुसार मानव-व्यक्ति और लेखक दोनों एकाकार हो गए। लेखक अब एक घड़ीसाज के समान कारीगर न रहा या कम-से-कम समाज में उस जैसा दिखाई पड़ने से बचने लगा। लिखने से पहले उसने यथाशक्ति गहन अनुभवपूर्ण जीवन जीने का प्रयास किया, फिर उन उपलब्ध अनुभवों से अपनी रचनाओं को समृद्ध किया।.....पूर्ववर्ती युगों के पाठकों को भी इस बात की परवाह नहीं थी कि लियोनार्दो, रासीन, डन, वाख आदि ने अपनी कृतियों में जो कुछ व्यक्त किया है, उसे स्वयं भी अनुभव किया अथवा नहीं। किन्तु रोमाण्टिक आन्दोलन के पश्चात् स्थिति यही न रही। जीवन-चरित को पुराणगाथा का-सा मूल्य प्राप्त हो गया।"^१

स्पष्ट है कि जब काव्यकृति अभूतपूर्व एव अद्वितीय अनुभव की अभिव्यक्ति के रूप में प्रतिष्ठित हो गई तो उस अनुभव से गुजरनेवाला विशिष्ट व्यक्ति ही उसका स्रष्टा भी हो सकता है। रोमाण्टिक आन्दोलन के प्रभाव से काव्यकृति कवि के जीवन-चरित से इस प्रकार अन्योन्याश्रित रूप से संबद्ध हो गई कि काव्य को कवि-व्यक्तित्व से विच्छिन्न करके देखने की कल्पना भी असंभव हो गई। रोमाण्टिक सिद्धान्त के अनुसार काव्यकृति कवि-व्यक्ति पर इस सीमा तक निर्भर हो गई कि उसके कर्तृत्व का श्रेय कवि-विशेष के अतिरिक्त किसी अन्य शक्ति को देने का प्रश्न ही नहीं उठता। सारांश यह कि रोमाण्टिक कवि अपनी कृति का एकमात्र स्रष्टा ही नहीं, बल्कि अपनी सृष्टि से नितान्त अविच्छिन्न

emphasis on sensibility; and this replacement was supported by the parallel changes in such words as *creative* (a word which could not have been applied to art until the idea of the 'superior reality' was forming), *original* (with its important implications of spontaneity and vitalism) and *genius* (which, because of its root association with the idea of *inspiration*, had changed from 'characteristic disposition' to exalted special ability).

Raymond Williams : *Culture and Society*, 1780-1950, pp. 43-44.

^१ The man and the author, as Rousseau had taught, were to be merged into one. An author ceased to be, or wish to appear.....like a clock-maker. He lived, first, as intensely as he could, and enriched his writings by the experience thus gained.....Readers of earlier eras had cared little whether Leonardo, Racine, Donne or Bach had experienced the moods they rendered in their art. Not so after the romantic upheaval, Biography assumed a mythical value.

Henri Peyre : *Literature and Sincerity*, p. 121.

भी है। सम्भवत इमीलिए कोलरिज न क्या है कि जैगा वह है वैसा ही लिखता है।^१

कवि कर्तृत्व की निर्वैयक्तिकता

यद्यपि रोमाण्टिक काव्यशास्त्र मृजून म कवि-कृतत्व का प्रधानता इन के लिए विख्यात है तथापि उस प्रवृत्ति के अन्तर्गत कुछ ऐसे भी कवि हुए जा मृजून प्रथिया म व्यक्तिवात् के स्थान पर निर्वैयक्तिकता के सिद्धान्त का महत्त्व देने हैं। ऊपर जिन प्रामाणी आनाचक हनरी पेय के प्रमाण पर रोमाण्टिक काव्य-मृजून म आम-तत्त्व की केन्द्रमूलकता की बात कही गई है उहाने ही आगे चतुर्थर यत् भी कही है कि अपन अह म गहरी नच इन के कारण ही अधिकांश रोमाण्टिक कवि बाह्य विश्व से आन्तरिक मनुष्यो का अवपण करने के लिए प्रवृत्त हुए। जिन कवियों न अपनी आत्मा की गहराई म उतरने का प्रयास किया उहाने अपनी निजी व्यक्ति गीमा के बाहर निकलकर अन्य व्यक्तियों के चित्रण अथवा अन्य शिखरों पर आरोहण का माहम दिखानाया।^२ इसी सद्भ म हनरी पेय न सुप्रसिद्ध प्रामोमा कवि नावालिम के दा कथन उद्धृत किए हैं अपने अन्दर की गहराई का प्रत्येक अवरोहण वस्तुन बाह्य ऊँचाई की शिखा म आरोहण भी है।^३ और जब तक कोई व्यक्ति अपन ही तक सीमित रहता है और किसी अन्य के सद्भ म अपन का स्वप्न का प्रयास नहीं करता तब तब वह अपन-आपका नहीं जानना।^४ नोवाडिम के थ दोना उद्धरण इस बात के प्रमाण हैं कि रोमाण्टिक कवि नितान्त आत्मकेन्द्रित नहीं थ, यही नहा बल्कि उनका आमानुराग एक प्रकार म उह आत्मनर होने के लिए प्रवृत्त करता था और वे मग्यक आत्मसाध के लिए जगद्बोध के आवश्यक मानते थ। यह धारणा अनिवायत काव्य मृजून म कवि को एक सीमा के वां निर्वैयक्तिक होने की दिशा म ने जाती है।

अग्रणी की रोमाण्टिक कविता म इस निर्वैयक्तिक प्रवृत्ति के सर्वोत्कृष्ट उदाहरण कीटस हैं जा आत्मनिषेध की इस सीमा तन चल गए थे कि कवि को गिरगिट के समान मानते थ जिसका अपना कोई निजी व्यक्तिव नहीं होता और जो अपने वष्य विषय के अनुरूप ही अपने व्यक्तिव को भी ढान लेता है। एक पत्र म उहाने इस विशेषता की आत्मनिषेध की क्षमता अथवा निगेटिव केपेविलिटी की सांग दी है।^५ कीटस न प्रतिभा सपन्न मनुष्यों की तुलना ऐसे इथरीय रसायना से की है जो उदासीन या तटस्थ

^१ So he is So he writes

(Quoted by Herbert Read in *The True Voice of Feeling*, p 15)

^२ With most romantic poets that interest in their own ego led them to discover microcosmic correspondence with the outer world. The same poets who descended deeper into their own souls than their predecessors also ventured outside their own monads and portrayed other individuals or ascended higher summits. *Literature and Sincerity* p 130

^३ Any descent into oneself is at the same time an ascent. *Ibid*

^४ No one knows himself as long as he is only himself and not at the same time he and another. *Ibid*

^५ लेटस आफ जान कीटस, स०, एम० थो० फोरमन पृ० ७१

बुद्धि पर क्रियाशील होते हैं, किन्तु उनका न तो अपना कोई व्यक्तित्व होता है और न कोई निश्चित चरित्र ही।^१ कीट्स के इन वक्तव्यों के आधार पर परवर्ती आलोचकों ने यह निष्कर्ष निकाला है कि कीट्स अपने समकालीन अन्य रोमाण्टिक कवियों के विपरीत काव्य-सृजन में कवि-व्यक्तित्व की तटस्थता अथवा निष्क्रियता पर बल देते हुए निर्व्यक्त-कतावादी सिद्धान्त का समर्थन करते थे। इस संबंध में संभवतः प्रो० रेमंड विलियम्स का यह कथन अधिक संगत है कि कीट्स काव्यात्मक व्यक्तित्व से अधिक बल काव्यात्मक प्रक्रिया पर देते थे,^२ इसीलिए उन्होंने सृजन में कवि-व्यक्तित्व का निषेध किया है।

आधुनिक युग में काव्य-सृजन की प्रक्रिया में कवि की निर्व्यक्तिकता संबंधी मान्यता को प्रतिष्ठा दिलाने का श्रेय कवि-आलोचक टी० एस० इलियट को है। कवि-निरपेक्ष काव्य-सृजन की प्रथम स्पष्ट घोषणा टी० एस० इलियट ने १९२८ ई० में 'सेक्रेड वुड' की भूमिका में इस प्रकार की :

"हम केवल यह कह सकते हैं कि कुछ अर्थ में कविता का अपना जीवन होता है; कि इसके अवयव साफ़-सुथरे व्यवस्थित जीवनीपरक तथ्यों के पूज से नितान्त भिन्न कोई रूप ग्रहण करते हैं; कि कविता की परिणति जिस अनुभूति या संवेग अथवा अन्तर्दृष्टि में होती है, वह कवि की मनोगत अनुभूति या संवेग अथवा अन्तर्दृष्टि से कुछ भिन्न होती है।"^३

काव्य-सृजन की निर्व्यक्तिकता के द्वारे में इलियट की धारणा इतनी पक्की थी कि उन्होंने अनेक संदर्भों में थोड़े-से शब्द-भेद के साथ इसकी पुनरावृत्ति की है। उदाहरण के लिए, एक अन्य संदर्भ में कथित निम्नलिखित उद्धरण है :

"यह आवश्यक है कि कलाकृति को स्व-संगत होना चाहिए; कि कलाकार को जाने-अनजाने एक वृत्त खींच लेना चाहिए, जिसका अतिक्रमण उसे नहीं करना है। एक ओर वास्तविक जीवन सदैव विषय-सामग्री है और दूसरी ओर वास्तविक जीवन से अपसरण (एब्स्ट्रैक्शन) कलाकृति के सृजन के लिए आवश्यक शर्त है।"^४

किन्तु कवि के वैयक्तिक जीवन तथा संवेगों से कविता को पृथक करते हुए भी इलियट काव्य की रचना में सृजन-प्रक्रिया के 'चाप' को स्वीकार करते थे। एजरा पाउण्ड की संकलित कविताओं की भूमिका में उन्होंने लिखा है कि : "संवेगों की महानता या सघनता महत्त्वपूर्ण नहीं है, बल्कि कलात्मक प्रक्रिया की वह तीव्रता या दबाव महत्त्वपूर्ण है जिससे कलागत संयोजन घटित होता है।"^५

इस प्रक्रिया की व्याख्या इलियट ने 'अँव्जेक्टिव कोरिलेटिव' अथवा 'विभावन-

१. Men of Genius are great as certain ethereal chemicals operating on the Mass of neutral intellect—by (for but) they have not any individuality, any determined character. *Letters of John Keats*, ed. M. B. Forman., p. 66.

२. Keat's emphasis is on the poetic process rather than on the poetic personality. *Culture and Society*, 1780-1950, p. 46.

३. द सेक्रेड वुड, भूमिका, पृ० १०

४. सेलेक्टड एसेज, पृ० १११

५. सेलेक्टड पोयम्स ऑफ़ एजरा पाउण्ड, भूमिका, पृ० १६

व्यापार के द्वारा की है जिसके अनुसार कवि अपने आत्मनिष्ठ सवेगा अनुभूतियों और विचारों को बिम्बों प्रतीका स्थितियों एवं चरित्रों के माध्यम से वस्तुनिष्ठ रूप प्रदान करता है। उनके विचार से इन काव्यगत मूल रूपों का अध्ययन ही पाठक का लक्ष्य होना चाहिए। आलोचना के सीमान्त शीघ्रक निबन्ध में उन्होंने स्पष्ट चेतावनी दी है कि 'लक्षक ज्ञान या अनजान किसी कृति में जो कुछ करना चाहता है उसके विवरण को उस कृति की व्याख्या मान लेना खतरनाक है।'¹

अपनी मायता को वैज्ञानिक रंग देने हुए इलियट ने सृजन-कार्य में सलगन कवि की उपमा एक उत्प्रेरक से दी है जो सपूर्ण रामायणिक प्रक्रिया का विधायक होते हुए भी निमित्त मात्र होता है। उदाहरण के लिए यदि प्लेटिनम के एक टुकड़े की उपस्थिति में दो गंसों का मिश्रण किया जाए तो गंधकौय तेजाब तैयार होता है, किन्तु उस नव निर्मित तेजाब में प्लेटिनम का कोई अंश नहीं होता और वह प्लेटिनम भी उस तेजाब से सबंधा अप्रभावित रहता है। इलियट के अनुसार, काव्य-सृजन में भी कवि-व्यक्तित्व के माध्यम से अनन्त अनुभव परम्पर में जुनकर एक नई सृष्टि के रूप में प्रकट होते हैं किन्तु उस सृष्टि में न तो कवि-व्यक्तित्व का कोई अंश होता है और न स्वयं कवि व्यक्तित्व ही उन अनुभवों से प्रभावित होता है। इस प्रकार कवि का व्यक्तित्व एक आश्रय अथवा उत्प्रेरक मात्र है जिसके इद गिद असह्य अनुभूतियाँ बिम्ब शब्द इत्यादि एकत्र होने रहते हैं। ये सभी छोटे छोटे कण चुपचाप एक नए संयोजन का रूप ग्रहण करते रहते हैं, निमित्त मात्र या साक्षी भर होने के अतिरिक्त कवि-व्यक्तित्व की कोई सक्रिय भूमिका नहीं होती। इस आधार पर इलियट ने यह प्रतिपादित किया है कि कलाकार जितना ही प्रौढ होगा उतना ही पूरा उसके अन्दर भोगनेवाले मनुष्य और सृजन करनेवाले मस्तिष्क में पार्थक्य होगा।² कवि के सृजनशील मस्तिष्क में किस प्रकार विविध प्रभाव घुलते मिलते रहते हैं इसका स्पष्ट करत हुए कवि इन के सद्भ में उन्होंने कहा है कि जब कवि का मन रचना के लिए पूणत सप्रद होता है तो वह विविध अनुभवों को निरंतर मिश्रित करता जाता है। साधारण व्यक्ति का अनुभव अव्यवस्थित अनियमित और खडित होता है। किन्तु कवि चाह प्रेम करे या स्पिनोज़ा को पढ़े और इन दोनों अनुभवों में कोई सबंध न हो अथवा टाइपराइटर का शोर हो चाह भीजन पकाने की गंध—ये सभी अनुभव कवि के मन में सदैव एक सपुज की रचना करते रहते हैं।³

इलियट के इस मत की काफी आलोचना हुई है। कुछ आलोचकों ने इस एक धार्मिक मायता से प्रभावित भी बतलाया है। जो हो यह तथ्य है कि कुछ कविताएँ इस निर्वैयक्तिक ढंग से भी लिखी गई हैं और इस निर्वैयक्तिक सृजन प्रक्रिया की परंपरा पश्चात् प्राचीन है जिसमें हामर, शकसपिपर कीटस जैसे महान कवियों का नाम लिया जा सकता है।

काव्य सृजन सबंधी नम निर्वैयक्तिक और वस्तुनिष्ठ सिद्धान्त का विकास अमरीका

¹ 'द फ्रंटियस ऑफ क्रिटिसिज्म', आन पोएट्री एंड पोएटस, पृ० १११

² द सेकंड बुक, पृ० ५४ ५५

³ सेलेक्टड एसेज, पृ० २४७

में जॉन क्राउ रेन्जम और एलेन टेट आदि नव्य-आलोचना के प्रवर्तक आलोचकों ने व्यवस्थित शास्त्र के रूप में किया। रेन्जम को इलियट की यह वस्तुनिष्ठता भी बहुत-कुछ आत्मनिष्ठता प्रतीत हुई और उन्होंने इलियट को 'मनोवैज्ञानिकता' से ग्रस्त मानते हुए और अधिक वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त के निर्माण की आवश्यकता बतलाई।^१ क्रमशः अमरीका में इस वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त का इतना प्रचलन हुआ कि शिकागो के एक समालोचक वर्ग ने 'नव्य-अरस्तूवाद' नाम से एक नितान्त वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त का रूप खड़ा कर दिया, जिसका मूल आधार उनके अनुसार, अरस्तू के खंडित काव्यशास्त्र का मध्यवर्ती भाग है। इस वर्ग का नेतृत्व प्रोफ़ेसर आर० एस० क्रैन करते हैं तथा अन्य सहयोगी ओल्सन, मैककिओन, कीस्ट आदि हैं। इनकी मुख्य स्थापनाएँ प्रो० आर० एस० क्रैन द्वारा सम्पादित 'क्रिटिक्स एण्ड क्रिटिसिज़्म : एशिंट एण्ड मॉडर्न' (शिकागो यूनिवर्सिटी प्रेस, शिकागो, १९५२) में सुलभ है।

परन्तु इस वस्तुनिष्ठ सिद्धान्त का वास्तविक प्रभावशाली विस्फोट १९४६ में प्रो० डब्ल्यू० के० विमसाट और मुनरो वियर्ड्स्ले द्वारा संयुक्त रूप से लिखित निबंध 'अभिप्रायपरक हेत्वाभास' (द इन्टेन्शनल फ़ैलेसी)^२ से हुआ। वस्तुतः इस आक्रमण का लक्ष्य आलोचना की वह पद्धति थी, जिसमें किसी कृति की समीक्षा करने के लिए रचनाकार के अभिप्राय की शोध आवश्यक मानी जाती है; किन्तु प्रकारान्तर से इसका उद्देश्य उस तथाकथित रोमाण्टिक काव्य-सिद्धान्त की जड़ पर कुठाराघात करना था, जिसके अनुसार प्रत्येक काव्यकृति रचनाकार की आत्माभिव्यक्ति है। आलोचक-द्वय विमसाट-वियर्ड्स्ले ने इस निबंध में स्पष्ट घोषणा की कि : "किसी कृति की सफलता के निर्णय के लिए लेखक का 'अभिप्राय' न तो प्राप्य है, न स्पृहणीय। शास्त्रीय 'अनुकरण' सिद्धान्त के सर्वथा विपरीत यह रोमाण्टिक 'आत्माभिव्यक्ति' सिद्धान्त से संबद्ध है। इससे प्रेरणा, प्रामाणिकता, सच्चाई आदि संबंधी तथ्यों पर चाहे जितना प्रकाश पड़ता हो; किन्तु यह ठेठ साहित्य-समीक्षा के अन्तर्गत नहीं आता।^३ अन्त में आलोचक-द्वय ने इसे 'हेत्वाभास' घोषित करते हुए त्याज्य ठहराया।

युंग और व्यक्ति-विरपेक्ष सृजन

जिस प्रकार इलियट ने काव्य के क्षेत्र में रोमाण्टिक प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया में निर्व्यक्तिकता की स्थापना की, उसी प्रकार मनोविज्ञान के क्षेत्र में युंग ने फ्रायड के व्यक्ति-परक 'न्यूरोसिस' की प्रतिक्रिया में 'सामूहिक अवचेतन' (कलेक्टिव अनकांशस) सिद्धान्त को प्रस्तुत किया और उसके आधार पर कला-सृजन की गहराइयों को थाहने का प्रयास किया।

अपने विख्यात ग्रंथ 'आत्मा की खोज में आधुनिक मानव' के 'मनोविज्ञान और

१ द न्यू क्रिटिसिज़्म, पृ० १५२

२ द इन्टेन्शनल फ़ैलेसी (सिवानी रिव्यू, प्रोब्लम, १९४६); विमसाट द्वारा 'वर्बल आइकन', १९५४ में पुनः प्रकाशित

३ वही, पृ० ३

व्यापार के द्वारा की है जिसके अनुसार कवि अपने आत्मनिष्ठ सवेगा अनुभूतियों और विचारों को त्रिभुज प्रतीका स्थितियों एवं चरित्रों के माध्यम से वस्तुनिष्ठ रूप प्रदान करता है। उनके विचार से इन कायगत मूल रूपों का अव्यय ही पाठक का लक्ष्य होना चाहिए। आलोचना के सीमांत शीपक निबंध में उन्होंने स्पष्ट चेतावनी दी है कि लेखक जान या अनजान किसी कृति में जा कुछ करना चाहता है उसके विवरण को उस कृति की व्याख्या मान लेना खतरनाक है।¹

अपनी भाषाओं को वैज्ञानिक रूप देते हुए इलियट ने सजन-काय में सलभन कवि की उपमा एक उत्प्रेरक में दी है जो संपूर्ण रामायणिक प्रक्रिया का विधायक होते हुए भी निमित्त मात्र होता है। उदाहरण के लिए यदि प्लेटिनम में एक टुकड़े की उपस्थिति में दो गमों का मिश्रण किया जाए तो गंधकाय तेजाब तयार होता है किंतु उस नव निमित्त तेजाब में प्लेटिनम का कोई अंश नहीं होता और वह प्लेटिनम भी उस तेजाब से सवया अप्रभावित रहता है। इलियट के अनुसार काव्य सृजन में भी कवि व्यक्तित्व के माध्यम से अनेक अनुभव परस्पर मिल जुलकर एक नई सृष्टि के रूप में प्रकट होते हैं किन्तु उस सृष्टि में न तो कवि-व्यक्तित्व का कोई अंश होता है और न स्वयं कवि व्यक्तित्व ही उन अनुभवों से प्रभावित होता है। इस प्रकार कवि का व्यक्तित्व एक आश्रय अथवा उत्प्रेरक मात्र है जिसके द्वारा गीत असम्य अनुभूतियाँ बिम्ब शब्द इत्यादि एकत्र होने रहते हैं। ये सभी छोटे छोटे अंश चुपचाप एक नए संयोजन का रूप ग्रहण करते रहते हैं निमित्त मात्र या साक्षी भर होने के आतिरेक कवि-व्यक्तित्व की कोई सक्रिय भूमिका नहीं हानी। इस आधार पर इलियट ने यह प्रतिपादन किया है कि कलाकार जितना ही प्रौढ़ होगा उतना ही पूर्ण उसके अंदर भोगनेवाले मनुष्य और सजन करनेवाले मस्तिष्क में पाथक्य होगा।² कवि के सजनशील मस्तिष्क में किस प्रकार विविध प्रभाव घुसते मिलते रहते हैं इसका स्पष्ट करत हुए कवि इन के सन्ध में उन्होंने कहा है कि जब कवि का मन रचना के लिए पूर्णतः सन्नद्ध होता है तो वह विविध अनुभवों का निरंतर मिश्रित करता जाता है। साधारण व्यक्ति का अनुभव अव्यवस्थित अनियमित और खंडित होता है। किन्तु कवि चाह प्रेम करे या स्पिनोज़ा को पढ़े और इन दोनों अनुभवों में कोई संबंध न हो अथवा टाइपराइटर का शोर हो चाह भोजन पकाने का गंध—ये सभी अनुभव कवि के मन में सदैव एक संपुज की रचना करते रहते हैं।³

इलियट के इस मत की काफी आलोचना हुई है। कुछ आलोचकों ने इस एक धार्मिक भाषा से प्रभावित भी बतलाया है। जो ही यह तथ्य है कि कुछ कविताएँ इस निर्व्यक्तिक ढंग में भी लिखी गई हैं और इस निर्व्यक्तिक सजन प्रक्रिया की परंपरा पर्याप्त प्राचीन है जिसमें होमर शकसपियर कीटस जैसे महान कवियों का नाम लिया जा सकता है।

काव्य सृजन संबंधी इस निर्व्यक्तिक और कल्पनिष्ठ सिद्धान्त का विकास अमरीका

¹ 'द फ्रिंटियस आफ क्रिटिसिज्म' आन पोप्ट्री एंड पोएट्स पृ० १११

² द सेकंड बुक पृ० ५४ ५५

³ सेलेक्टेड एसेज पृ० २४७

मे जॉन क्राउ रेन्जम और एलेन टेट आदि नव्य-आलोचना के प्रवर्तक आलोचकों ने व्यवस्थित शास्त्र के रूप में किया। रेन्जम को इलियट की यह वस्तुनिष्ठता भी बहुत-कुछ आत्मनिष्ठता प्रतीत हुई और उन्होंने इलियट को 'मनोवैज्ञानिकता' से ग्रस्त मानते हुए और अधिक वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त के निर्माण की आवश्यकता बतलाई।^१ क्रमशः अमरीका में इस वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त का इतना प्रचलन हुआ कि शिकागो के एक समालोचक वर्ग ने 'नव्य-अरस्तूवाद' नाम से एक नितान्त वस्तुनिष्ठ काव्य-सिद्धान्त का रूप खड़ा कर दिया, जिसका मूल आधार उनके अनुसार, अरस्तू के खंडित काव्यशास्त्र का मध्यवर्ती भाग है। इस वर्ग का नेतृत्व प्रोफेसर आर० एस० क्रैन करते हैं तथा अन्य सहयोगी ओल्सन, मॅककिओन, कीस्ट आदि हैं। इनकी मुख्य स्थापनाएँ प्रो० आर० एस० क्रैन द्वारा सम्पादित 'क्रिटिक्स एण्ड क्रिटिसिज्म · एंशिअंट एण्ड मॉडर्न' (शिकागो यूनिवर्सिटी प्रेस, शिकागो, १९५२) में सुलभ है।

परन्तु इस वस्तुनिष्ठ सिद्धान्त का वास्तविक प्रभावशाली विस्फोट १९४६ में प्रो० डब्ल्यू० के० विमसाट और मुनरो वियर्ड्स्ले द्वारा संयुक्त रूप से लिखित निबंध 'अभिप्रायपरक हेत्वाभास' (द इन्टेन्शनल फौलेसी)^२ से हुआ। वस्तुतः इस आक्रमण का लक्ष्य आलोचना की वह पद्धति थी, जिसमें किसी कृति की समीक्षा करने के लिए रचनाकार के अभिप्राय की शोध आवश्यक मानी जाती है; किन्तु प्रकारान्तर से इसका उद्देश्य उस तथाकथित रोमाण्टिक काव्य-सिद्धान्त की जड़ पर कुठाराघात करना था, जिसके अनुसार प्रत्येक काव्यकृति रचनाकार की आत्माभिव्यक्ति है। आलोचक-द्वय विमसाट-वियर्ड्स्ले ने इस निबंध में स्पष्ट घोषणा की कि : "किसी कृति की सफलता के निर्णय के लिए लेखक का 'अभिप्राय' न तो प्राप्य है, न स्पृहणीय। शास्त्रीय 'अनुकरण' सिद्धान्त के सर्वथा विपरीत यह रोमाण्टिक 'आत्माभिव्यक्ति' सिद्धान्त से संबद्ध है। इससे प्रेरणा, प्रामाणिकता, सच्चाई आदि संबंधी तथ्यों पर चाहे जितना प्रकाश पड़ता हो; किन्तु यह ठेठ साहित्य-समीक्षा के अन्तर्गत नहीं आता।^३ अन्त में आलोचक-द्वय ने इसे 'हेत्वाभास' घोषित करते हुए त्याज्य ठहराया।

युग और व्यक्ति-निरपेक्ष सृजन

जिस प्रकार इलियट ने काव्य के क्षेत्र में रोमाण्टिक प्रवृत्ति की प्रतिक्रिया में निर्व्यक्तता की स्थापना की, उसी प्रकार मनोविज्ञान के क्षेत्र में युग ने फ्रायड के व्यक्तिपरक 'न्यूरोसिस' की प्रतिक्रिया में 'सामूहिक अवचेतन' (कलेक्टिव अनकाॅन्शस) सिद्धान्त को प्रस्तुत किया और उसके आधार पर कला-सृजन की गहराइयों को थाहने का प्रयास किया।

अपने विख्यात ग्रंथ 'आत्मा की खोज में आधुनिक मानव' के 'मनोविज्ञान और

१ द न्यू क्रिटिसिज्म, पृ० १५२

२ द इन्टेन्शनल फौलेसी (सिवानी रिव्यू, ग्रीष्म, १९४६); विमसाट द्वारा 'वर्बल आइकन', १९५४ में पुनः प्रकाशित

३ वही, पृ० ३

माहिय^१ शोषक अध्याय के अन्तगत युग ने बना-सृजन की मनोवैज्ञानिक व्याख्या प्रस्तुत की है। सृजन में सत्तल कवि-व्यक्तित्व की भूमिका पर विचार करने हुए युग ने आरंभ में ही स्वीकार कर लिया कि इच्छाशक्ति की स्वतन्त्रता के समान ही सृजनशीलता भी एक रहस्य है। सृजनशील व्यक्ति वस्तुन एक पहलू है जिसका उत्तर अनेक प्रकार से देने का प्रयास किया जाता है, किन्तु सब व्यर्थ है।

इस दिशा में फ्रायडीय मनोविरूपण द्वारा प्रस्तुत 'प्रोसिस'^२ मबधी खोजा की सराहना करते हुए भी युग ने उमस अपना असंतोष व्यक्त किया है। उदाहरण के लिए जब फ्रायड कहते हैं कि सभी कलाकार निरपवाद रूप में आत्मरति के शिकार होते हैं तो इस कथन में कुछ तथ्य हो सकता है किन्तु यह केवल कलाकार के व्यक्ति रूप पर लागू होता है, मनुष्य के कलाकार रूप से इसका कोई मबध नहीं है। कलाकार की हैसियत में वह न तो आत्मरतियुक्त है न पर रतियुक्त और न किसी अन्य प्रकार की रति से युक्त। वह वस्तुनिष्ठ और निर्व्यक्तिक है—यहाँ तक कि अमानवीय भी क्योंकि एक कलाकार के नाते वह स्वयं वृत्ति है, न कि एक मानव प्राणी।^३

युग के अनुसार प्रत्येक-सृजनशील व्यक्ति एक द्वैत है अथवा विरोधी प्रवृत्तियाँ का सश्लेषण। एक ओर वह अपने व्यक्तिगत जीवन से युक्त एक मानव प्राणी है तो दूसरी ओर एक निर्व्यक्तिक सृजन प्रक्रिया। एक व्यक्ति के नाते वह मानसिक रागी हो सकता है, किन्तु उमक कलाकार व्यक्तित्व का तो हम उसकी कलात्मक उपरनिधि से ही ममस सकते हैं। युग के शब्दा में कला वस्तुतः एक आन्तरिक शक्ति है जो मानव प्राणी को सबधों अपने वश में करके उसे अपना यन्त्र बना लेती है। कलाकार स्वतन्त्र इच्छाशक्ति से संपन्न अपने लक्ष्यों की सिद्धि ढूँढनेवाला व्यक्ति नहीं, बल्कि ऐसा प्राणी है, जो अपने माध्यम से कला को अपने प्रयाजन की सिद्धि करने देता है। एक मानव प्राणी के नाते उमम मवेग, इच्छाएँ और व्यक्तिगत लक्ष्य हो सकते हैं, किन्तु एक कलाकार के नाते वह एक उच्चतर अर्थ में मानव है—वह एक सामूहिक मानव है जो मानव जाति के मानसिक जीवन के अवचनन को बहून और रूपायिन करता है।^३ इस कठिन दायित्व के निर्वाह में कभी कभी उस अपने सुख और उन सबका जिनमें साधारण मनुष्य का जीवन जोन योग्य होता है बलिदान करता पन्ना है।

युग ने सृजन प्रक्रिया को नारी-मुलम गुण बनलाते हुए आग यह कहा है कि

^१ प्रोफेसर गिब्रेलिन द्वारा संपादित 'द क्रिएटिव प्रोसिस' पुस्तक से, पृ० २०८-२३ पर संकलित

^२ He is objective and impersonal—even inhuman—for as an artist he is his work, and not a human being *Ibid*, p 220

^३ Art is a kind of innate drive that seizes a human being and makes him its instrument. The artist is not a person endowed with free will who seeks his own ends but one who allows art to realize its purposes through him. As a human being he may have moods and a will and personal aims but as an artist he is 'man in a higher sense—he is Collective man—one who carries and shapes the unconscious, psychic life of mankind *Ibid*, p 221

सृजनात्मक कृति अवचेतन की गहराइयों से उत्पन्न होती है, जिसे मातृत्व-क्षेत्र भी कह सकते हैं। "जब कभी सृजन-शक्ति की प्रधानता होती है, मानव-जीवन सक्रिय इच्छा-शक्ति के विरुद्ध अवचेतन से अनुशासित और रूपान्तरित होता है और चेतन अहं गहनतम प्रवाह में बहकर घटनाओं का असहाय पर्यवेक्षक मात्र रह जाता है। प्रक्रियागत कृति कवि की नियति हो जाती है और उसके मानसिक विकास को निर्धारित करने लगती है।" ¹ गेटे 'फाउस्ट' की रचना नहीं करता, बल्कि 'फाउस्ट' गेटे की रचना करने लगता है, और वह 'फाउस्ट' भी एक प्रतीक नहीं, तो क्या है? इससे हमारा आशय एक ऐसे रूपक से है, जो पर्याप्त परिचित होते हुए भी ऐसी अभिव्यंजना है, जिसकी मूल वस्तु कुछ ऐसी है जो स्पष्टतः ज्ञात न होते हुए भी गहरे अर्थ में जीवित है। इस अज्ञात वस्तु को युग ने 'आदिम बिम्ब' (आर्किटाइपल इमेज) कहा है। सामान्यतः ये आदिम बिम्ब मानव के अवचेतन में सुप्त पड़े रहते हैं और इस अवस्था में मानव सस्कृति के उपःकाल से चले आ रहे हैं। जब तक वर्तमान जीवन की हलचले उन सुप्त आदिम बिम्बों को जाग्रत करके मार्ग-दर्शन प्राप्त करने की आवश्यकता का अनुभव नहीं करती, तब तक वे न तो किसी व्यक्ति के स्वप्न में प्रकट होते हैं और न किसी कलाकृति में ही।

युग ने कलाकृति की उपमा स्वप्न से देते हुए कहा है कि स्वप्न के समान ही कला-कृति अपनी व्याख्या नहीं करती; वह यह नहीं कहती कि यह करो, यह न करो, वह केवल बिम्ब प्रस्तुत करती है, जिससे अपना-अपना निष्कर्ष निकालने के लिए प्रत्येक व्यक्ति स्वतंत्र है।

निष्कर्ष-स्वरूप युग ने अन्त में यह कहा है कि कलात्मक सृजन और उसकी प्रभविष्णुता का रहस्य 'समभागी होने के रहस्य' (पार्टिसिपेशन मिस्टीक) की ओर वापसी में निहित है। वह अनुभव का ऐसा स्तर है, जहाँ व्यक्ति नहीं, केवल मानव-अस्तित्व का महत्त्व है। इसीलिए प्रत्येक महान कलाकृति वस्तुनिष्ठ और निर्व्यक्तित्व होती है, फिर भी हम में से प्रत्येक को और सबको प्रभावित करती है। इसीलिए कवि के व्यक्तिगत जीवन को उसकी कला के लिए आवश्यक मानने के स्थान पर अधिक-से-अधिक उसके सृजनात्मक कार्य के लिए महायक या बाधक माना जा सकता है।

कवि-कर्तृत्व और भारतीय दृष्टि

भारतीय काव्यशास्त्र काव्य-सृजन में कवि के कर्तृत्व को न तो रोमाण्टिक-सिद्धान्त के समान चरम वैयक्तिक मानता है और न ही इलियट-युग के समान कवि को माध्यम मात्र ही। इस दृष्टि-भेद का कारण कुछ तो ऐतिहासिक है और कुछ सांस्कृतिक। यदि संस्कृत काव्यशास्त्र रोमाण्टिक काव्यशास्त्र के समान काव्य को एकमात्र कवि-व्यक्तित्व से निस्सृत नहीं मानता तो इसलिए कि जिस समय संस्कृत काव्यशास्त्र का निर्माण हुआ था उस समय भारत में आधुनिक व्यक्तिवाद का उदय नहीं हुआ था। प्राचीन भारतीय समाज-

¹ Whenever the creative force predominates, human life is ruled and moulded by the unconscious as against the active will, and the conscious ego is swept along on subterranean currents. The work in process becomes the poet's fate and determines his psychic development.

व्यवस्था में व्यक्ति के महत्त्व को वैसी स्वीकृति प्राप्त नहीं जिसके लिए अन्तर्हृदी की नीचे के अन्त में फासीसी क्रांति हुई। इसलिए सम्पूर्ण काव्यशास्त्र में सृजन व अन्वय आनन्द के रूप में कवि-व्यक्तित्व को स्वीकार नहीं किया गया तो ऐतिहासिक दृष्टि में यह स्वाभाविक ही कहा जाएगा।

किन्तु भारत में कवि व्यक्तित्व का मर्यादा तिरस्कार भी नहीं किया गया और इसका कारण भारतीय धर्म दर्शन और संस्कृति में विद्यमान है। यूरोप में तो ईसाई धर्म का प्रभाव के कारण सृजन का एकमात्र अधिकारी ईश्वर ही मान्य है। इसलिए किसी मनुष्य के लिए स्रष्टा हान का दावा करना बुद्धिहीन है। रोमाण्टिक कवि इसी अर्थ में विद्रोह कह जाते हैं कि उन्होंने प्रबल शक्ति को तोड़कर ईश्वर के समकक्ष स्वयं का भी सृजन में समर्थ स्रष्टा बनाया। भारतीय धर्म और दर्शन में इतनी साक्षात् कृत कवि विद्रोह या क्रांति की आवश्यकता नहीं। यही ईश्वर के अनेक नामों में से एक नाम 'कवि' भी है जिसके अनुसार वे कर्ता हैं। इतना ही नहीं कि कवि प्रथम प्रजापति और ब्रह्मा कहा गया है और उस प्रकार उनकी सृजनशीलता पर बल दिया गया है।

अनन्दबोधन ने एक प्रचलित मान्यता को उद्धृत करते हुए कहा है कि अपार काव्य मत्सर में कवि ही एक प्रजापति है और उसे यह विश्व जैसा संगणना है वैसा ही उस पर विनियमित कर देता है।^१ आनन्दबोधन का इस मन का सम्यक् अभिनवगुण न अभिनवभारती में एकाधिक प्रयोगों में किया है। एक स्थल पर उन्होंने भट्टनायक का मन सूचित करते हुए एक छन्द उद्धृत किया है जिसमें कहा गया है कि 'त्रैलोक्य रूप नाटक का निर्माण करने वाल शम्भु जो कवि है उह नमस्कार है।'^२ अथवा अभिनवगुण ने पुनः कहा है कि 'इस प्रकार कवि को नाट्यवेद के शरीरभूत रूपक का निर्माण करने में पितामह अर्थात् ब्रह्मा का सम्मिश्रण होना चाहिए।'^३ निर्माण-काय में कवि और ब्रह्मा का सादृश्य भारतीय चिन्तन में इतने सहज भाव से स्वीकृत या कि अभिनवगुण ने पुनः एक अन्य प्रसंग में इस मान्यता की आवश्यकता करते हुए कहा कि 'अपने हृदय के आयतन में मनत उदित होनेवाला प्रतिभा रूप वाग्देवता के अनुग्रह से उचित विचित्र अपूर्व अर्थों का निर्माण की शक्ति में युक्त और प्रजापति के समान अपनी इच्छा के अनुसार जगत का निर्माण करनेवाला कवि के लिए भी नाट्य वर्जित नहीं है।'^४

यदि इन समस्त उद्धरणों का विश्लेषण किया जाए तो तीन बातें निष्पन्न स्वल्प प्राप्त होगी। एक तो यह कि कवि प्रजापति के समान है दूसरी यह कि कवि में निर्माण शक्ति होती है और तीसरी यह कि निर्माण काय में कवि स्वच्छन्द स्वतन्त्र अथवा अपनी

^१ अपारे काव्यससारे कविरैक प्रजापति ।

मयासम रोचते विश्व तथद परिधतते ॥ त्रयालोक पृ० ५३०

^२ नमस्त्रलोकनिर्माणकवये शम्भवे धत । हिन्दा अभिनवभारती पृ० ३६

^३ एव पितामहसदृशन सवदा नाट्यवेदशरीर-रूपक निर्माण कविना भाव्यमिति ।

वही पृ० १०६

^४ कवेरपि स्वहृदपायतन सततोदित प्रतिभाभिधानपर वाग्देवतानुग्रहोत्थितविचित्रापूर्वाय निर्माणशक्तिशालिन प्रजापतिरिथ कायजनितजगत । वनी पृ० ४५

इच्छा के अधीन है। कवि और प्रजापति की तुलना के विषय में भारतीय संस्कृति इतनी उन्मुक्त है कि कभी-कभी कवि को प्रजापति से भी श्रेष्ठ माना जाता है; क्योंकि ब्रह्मा की सृष्टि में तो पडरस ही होते हैं, जबकि कवि की सृष्टि में नव रस होते हैं। इसके अतिरिक्त ब्रह्मा की सृष्टि कारण-कार्य नियम में आवद्ध होने के कारण बँधी हुई है, जबकि कवि नियति-कृत नियमों को तोड़कर कारण-कला के परे भी सृष्टि करने को स्वतंत्र है।

अभिनवगुप्त के अनुसार : “कवि का सृजन कारण के अंशमात्र के बिना भी अपूर्ववस्तु को उत्पन्न कर देता है।”^१ इसी बात को दूसरे शब्दों में दुहराते हुए मम्मट कहते हैं कि : “कवि की भारती नियति के बनाए हुए नियमों से रहित होती है तथा किसी अन्य तन्त्र के अधीन नहीं होती।”^२ पाश्चात्य संस्कृति में धार्मिक पूर्वाग्रह के कारण जिस धारणा को कुफ्र समझा जाता था और जिसे घोषित करने में कवि और विचारक बहुत बड़े साहस का अनुभव करते थे, उसे भारत में अत्यंत महज भाव से मान लिया गया था। फिर भी इसका अर्थ काव्य-सृजन में रोमाण्टिक काव्यशास्त्र के समान कवि-व्यक्तित्व को केन्द्रीय मानना न था। सृजन-कार्य में कवि को सर्वतंत्र-स्वतंत्र मानते हुए भी भारतीय आचार्यों ने काव्य को कवि के व्यक्तिगत जीवन के साथ मपुक्त करके नहीं देखा और न उन्होंने कहीं यह कहा कि व्यक्ति-रूप कवि अपनी सृष्टि का केन्द्र-बिन्दु है।

निस्सदेह एक स्थान पर राजशेखर ने यह कहा है कि कवि का जैसा स्वभाव होता है, वैसी ही उसकी कविता भी होती है; क्योंकि कहावत है कि चित्रकार अपने ही अनुरूप चित्र बनाता है।^३ राजशेखर का यह कथन कोलरिज के उस वक्तव्य से आश्चर्यजनक साम्य रखता है, जिसमें उन्होंने कहा है कि : “सो ही इज : सो ही राइट्स” अर्थात् जैसा वह है : वैसा लिखता है। किन्तु ध्यान से देखने पर राजशेखर के कथन से कहीं यह नहीं प्रकट होता कि वे काव्य को कवि के व्यक्तिगत जीवन का प्रतिबिम्ब मानते हैं। काव्य कवि के व्यक्तित्व से प्रभावित होता है, यह तो आनन्दवर्धन और अभिनवगुप्त भी मानते थे, किन्तु उसका अर्थ कवि के व्यक्तिगत जीवन से प्रभावित होना नहीं, बल्कि कवि के काव्यात्मक व्यक्तित्व से प्रभावित होना है। आनन्दवर्धन ने स्पष्ट लिखा है कि . “कवि काव्य में शृंगारी हो तो सारा ससार रसमय हो जाता है और वही वीतराग है तो सब कुछ नीरस हो जाता है।”^४ इस कथन के संबंध में अपना मत व्यक्त करते हुए अभिनवगुप्त कहते हैं कि : “शृंगारी से तात्पर्य शृंगारोक्त विभाव अनुभाव और व्यभिचारी की चर्चणा-रूप प्रतीति रखने वाला, न कि स्त्री-व्यसनी मन्तव्य है। अतएव भरत मुनि ‘कवि के अन्तर्गत भाव’ को ‘काव्य के अर्थों का भावन

^१ अपूर्व यद्वस्तु प्रथयति बिना कारणकलां । ध्वन्यालोक-लोचन, पृ० १

^२ नियतिकृतनियमरहितां ह्लादैकमयीमनन्यपरतन्त्राम् ।
नवरसरुचिरां निमित्तिमादधती भारती कवेर्जयति ॥ काव्यप्रकाश, १।१

^३ स यत्स्वभावः कविस्तदनु रूपं काव्यम् । यादृशाकारश्चित्रकारस्तादृशाकारमस्य चित्रमिति प्रायो वादः । काव्यमीमासा, पृ० १२२

^४ शृंगारी चेतकविः काव्ये जातं रसमयं जगत् ।
स एव वीतरागश्चेन्नैरसं सर्वमेव तत् ॥ ध्वन्यालोक, पृ० ५३०

करता है' इत्यादि में 'कवि' शब्द को ही मूर्धाभिषिक्त रूप में प्रयोग करते हैं।¹ अभिनव-गुप्त की व्याख्या से स्पष्ट है कि रस के आचाय जब कवि को मूर्धाभिषिक्त स्थान देते हैं तो उनका तात्पर्य कवि-व्यक्ति से नहीं, बल्कि काव्य के रचयिता व्यक्तिमत्त्व से होता है। इसीलिए जब वे कहते हैं कि कवि के शृंगारी होन पर सारा जगत् रसमय हो जाता है ता स्पष्ट ही उनका सकेत कवि व्यक्ति के शृंगारी होने की ओर नहीं, बल्कि काव्य के सृजन में रस मत्ता की ओर होता है। इसीलिए उन्होंने स्पष्ट कर दिया कि शृंगारी से तात्पर्य स्त्री व्यसनी नहीं है, बल्कि विभावादि की चवणा-रूप प्रतीति से युक्त व्यक्ति से है। और यही रस सिद्धान्त की सृजन सबधी निर्व्यक्तिता प्रकाशित होती है। जो भारतीय चिन्तन की मूल प्रकृति से पूणत परिचित नहीं हैं, उन्हें इस बात में अन्तर्विरोध दिखाई पड़ सकता है कि सस्कृत आचाय काव्यमृजन में कवि को प्रजापति के ममान सबतत्र स्वतत्र और मूर्धाभिषिक्त स्थान देन हुए भी काव्य को उसके वैयक्तिक जीवन से मुक्त रखने का विश्वास ही है। इसमें विरोधाभास हो सकता है, किन्तु वास्तविक अन्तर्विरोध नहीं है। भारतीय परंपरा के अनुसार सृजन प्रक्रिया में कवि-वर्तृत्व की भूमिका इतनी गहन और विलक्षण है कि कभी कभी पश्चिम के रोमाण्टिक विचार की चकाचौंध से प्रभावित सस्कृत काव्यशास्त्र के भारतीय विशेषज्ञ भी उसकी विलक्षणता को ठीक ठीक ग्रहण नहीं कर पाते और इस विषय में सस्कृत काव्यशास्त्र की परिमीमा की शिकायत कर बैठते हैं। उदाहरण के लिए, प्रो० एस० वे० ड ने लिखा है कि "सस्कृत काव्यशास्त्र ने उस कवि व्यक्तित्व की उपेक्षा की है जिसका कारण कोई कलाकृति वैशिष्ट्य प्राप्त करती है।"² स्थिति यह है कि सस्कृत आचार्यों ने कवि-व्यक्ति की उपेक्षा भले ही की हो, किन्तु कवि-व्यक्तित्व अथवा कवि का 'काव्यात्मक' व्यक्तित्व के महत्त्व का सर्व्व स्वीकार किया है। स्वयं आदिकवि के प्रथम उद्गार का विश्लेषण करते हुए अभिनवगुप्त कहते हैं कि "कौच के द्वन्द्व-वियोग से अर्थात् सहचरी का मारे जाने से, साहचर्य के ध्वंस हो जाने के कारण उत्पन्न शोक रूप स्थायी भाव निरपेक्ष भाव होने के कारण विप्रलम्ब शृंगारोचित रति स्थायी भाव से अतिरिक्त ही है न कि मुनि का शोक है, यह मानना चाहिए। क्योंकि ऐसा होने पर उस कौच के दुःख में वह भी दुःखित हो जाते हैं, फिर रसात्मकता की बात नहीं बनेगी।"³

¹ शृंगारीति । शृंगारोक्तविभावात्तुभावव्यभिचारिचवणारूप प्रतीतिमयो न तु स्त्रीव्यस-
नोति मतव्यम् । अतएव भरतमुनि — 'कवेरत्तर्गत भाव' 'काव्यार्थान् भावयति'
इत्यादिषु कविशब्दमेव मूर्धाभिषिक्ततथा प्रयुङ्क्ते । ध्वयालोका-लोचन, पृ० ५३०

² One of the greatest limitations of Sanskrit poetics which hindered its growth into a proper aesthetic was its almost total disinterest in the poetic personality by which a work of art attains its particular shape and individual character. Thereby it neglects a most vital aspect of its task the study of poetry as the individualised expression of the poet's soul. *Sanskrit Poetics as a Study of Aesthetics*, p. 72

³ कौचस्य द्वन्द्ववियोगेन सहचरीहननोद्भूतेन साहचर्यध्वंसनेनोत्थितो शोक स्थायिभावो निरपेक्षभावत्वाद्द्विप्रलम्बशृंगारोचितरतिस्थापिविभावाद्दय एव न तु मुने शोक इति मतव्यम् । एव हि सति तदुत्थेन सोऽपि दुःखित इति कृत्वा रसस्यात्सतति निरव-
कासा भवेत् । ध्वयालोका-लोचन, पृ० ५६-५८

जब आदि कवि वाल्मीकि को भी काव्य में अपने व्यक्तिगत शोक या क्रोध को व्यक्त करने की स्वतंत्रता नहीं है तो फिर किसी सामान्य कवि की बात ही क्या ? रस-सिद्धान्त के अनुसार, वस्तुतः यह प्रश्न कवि-व्यक्तित्व की प्रतिष्ठा-अप्रतिष्ठा का नहीं, बल्कि काव्य में सफल रस-निष्पत्ति का है और संस्कृत आचार्यों के अनुसार व्यक्तिगत राग-द्वेषों की अविकल अभिव्यक्ति काव्य में रस की सृष्टि के लिए बाधक है, इसलिए कोई कवि चाहे जितना बड़ा हो और कवि का व्यक्तिगत अनुभव चाहे कितना अभिभूत कर देनेवाला हो, किन्तु अपने लौकिक रूप में वह काव्य में अभिव्यक्ति प्राप्त करने योग्य नहीं है। इस प्रकार काव्य का स्रष्टा अलौकिक कवि-व्यक्तित्व वाला व्यक्ति ही होता है जो बहुत-कुछ युग की वस्तुनिष्ठ, आत्मेतर अथवा निर्व्यक्तिक चेतन सत्ता जैसा है।

सारंश यह कि संस्कृत काव्यशास्त्र का सर्जक कवि न तो सृजन-प्रक्रिया का निरंकुश नियंता स्रष्टा व्यक्ति है और न यंत्रवत् आचरण करनेवाला माध्यम-मात्र; बल्कि वह प्रजापति की गरिमा में युक्त किन्तु अपनी लौकिक सीमाओं से मुक्त रचनाकार है, जिसके व्यक्तित्व को भारतीय शब्दावली में 'अलौकिक', 'साधारण' एवं 'प्रतिभानमय' कह सकते हैं।

यह मुखद संयोग है कि जिस निष्कर्ष पर भारतीय आचार्य लगभग सहस्र वर्ष पूर्व पहुँच चुके थे, वही अब पाश्चात्य चिन्तन भी लम्बी यात्रा के बाद पहुँच रहा है। मुप्रसिद्ध अमरीकी आलोचक जॉर्ज टी० राइट ने 'काव्य-निबद्ध कवि' नामक पुस्तक में डलियट, यीट्स और पाउण्ड के काव्य में उक्ति-निबद्ध-व्यक्तित्व के स्वरूप पर विचार करते हुए कहा है कि : "काव्य, प्रगीत हो या नाट्य, प्रत्येक स्थिति में सीधे कवि के अनुभव को व्यक्त नहीं करता, बल्कि उसमें उस अनुभव का काव्य-रूप ही होता है। यहाँ तक कि कवि के नितान्त वैयक्तिक उद्गार ममज्ञे जाने वाले प्रगीत में भी रचनाकार कवि-व्यक्तित्व एवं काव्य-निबद्ध व्यक्ति के बीच न्यूनाधिक अन्तराल अवश्य विद्यमान रहता है।"^१ जॉर्ज राइट के ये निष्कर्ष स्पष्टतः भारतीय मत का पोषण करते हैं।



^१ However accustomed we may be to the more direct lyric in which the thoughts or feelings of the poet..... are stated with unambiguous explicitness, art is formal and there must always be a distance, minimized or emphasized, between the maker of the poem and the persons in the poem. Poetry, dramatic or lyric, does not present fragments of human experience, but formalized versions of it.....the persons, including the 'I' do not exist outside the poem, or at least do not exist in the same way. *The Poet in the Poem*, p. 7-8.

उपसंहार

भारतीय रस-सिद्धान्त और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र—दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में अपने-अपने ढंग से कला और काव्य संबंधी आधारभूत प्रश्नों पर विचार करते हुए संतोपप्रद समाधान ढूँढने का प्रयास किया गया है। स्पष्टतः उनके ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक संदर्भ भिन्न रहे हैं। इसलिए चिन्तन-क्रम में निर्मित होनेवाली सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं में भी भिन्नता सहज स्वाभाविक है। इनके अतिरिक्त उनके विवेच्य विषय की सीमाओं में भी व्याप्ति की दृष्टि से भेद है। परन्तु फिर भी इतना निश्चित है कि कला और काव्य से संबद्ध विचारणीय और आधारभूत प्रश्न बहुत-कुछ एक-से हैं। इसलिए सांस्कृतिक संदर्भों के आवरण को हटाकर पूर्व और पश्चिम की सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं की तुलना संभव है। एक सार्वभौम संतुलित कलादृष्टि की दिशा में अग्रसर होने के लिए इस कार्य की उपादेयता तो सहज सिद्ध है ही, इसके अतिरिक्त कोई दूसरा विकल्प भी नहीं है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की शब्दावली में कला का मूल तत्त्व 'सौन्दर्य' है और भारतीय रस-सिद्धान्त के अनुसार 'रस'। स्पष्टतः इन दोनों अवधारणाओं में भेद है। विद्वानों ने प्रायः इनके भेद पर बल दिया है और अपनी-अपनी परंपरा के मोह के कारण एक को दूसरे से श्रेष्ठ सिद्ध करने का प्रयास भी किया है। यदि किसी सार्वभौम कला-दृष्टि के विकास की चिन्ता न हो, तो इतने से ही संतोप किया जा सकता है। किन्तु सर्वविदित है कि इस प्रकार की पूर्वाग्रहयुक्त तुलना व्यर्थ है। पाश्चात्य-चिन्तन के 'सौन्दर्य' को स्थूल अवधारणा और भारतीय-चिन्तन के 'रस' को सूक्ष्म अवधारणा कह देने से दोनों के सापेक्ष महत्त्व का निर्णय नहीं हो जाता। संभवतः एक को सहसा स्थूल और दूसरे को सूक्ष्म कह देना समस्या को अत्यंत सरल और मुगम बना देना है। इसी प्रकार यह कहना भी पर्याप्त नहीं है कि किसी विदेशी भाषा में 'रस' संज्ञा का ठीक-ठीक अनुवाद करना असंभव है; क्योंकि यदि 'रस' के लिए पाश्चात्य चिन्तन से कोई प्रतिशब्द या पर्याय ढूँढना कठिन है तो पाश्चात्य चिन्तन की सौन्दर्यशास्त्रीय संज्ञा 'व्यूटी' का भी सटीक पर्याय 'सौन्दर्य' नहीं है। अन्तर है तो यही कि अपने यहाँ 'व्यूटी' के लिए 'सौन्दर्य' शब्द को स्थिर करके जहाँ सतोष कर लिया गया है, पश्चिम के विचार-क्रम में 'रस' को अपनी भाषा में ठीक-ठीक समझने के लिए निरन्तर एक के बाद दूसरे शब्द को आजमाने का प्रयास किया गया है। 'ध्वन्यालोक' का अनुवाद करते हुए याकोबी ने 'रस' के लिए जर्मन शब्द 'Stimmung' का प्रयोग किया तो एक विद्वान ने 'Geschmack' का और अन्य विचारक ने 'Saveur' का। अंग्रेजी में उसके लिए 'Taste', 'Flavour', 'Relish' 'Sentiment', 'Aesthetic Emotion' आदि अनेक शब्दों का प्रयोग मुलभ होता है।

भारतीय रस-सिद्धान्त और पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र—दोनों ही चिन्तन-परंपराओं में अपने-अपने ढंग से कला और काव्य संबंधी आधारभूत प्रश्नों पर विचार करते हुए संतोषप्रद समाधान ढूँढने का प्रयास किया गया है। स्पष्टतः उनके ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक संदर्भ भिन्न रहे हैं। इसलिए चिन्तन-क्रम में निमित्त होनेवाली सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं में भी भिन्नता सहज स्वाभाविक है। इनके अतिरिक्त उनके विवेच्य विषय की सीमाओं में भी व्याप्ति की दृष्टि से भेद है। परन्तु फिर भी इतना निश्चित है कि कला और काव्य से संबद्ध विचारणीय और आधारभूत प्रश्न बहुत-कुछ एक-से हैं। इसलिए सांस्कृतिक संदर्भों के आवरण को हटाकर पूर्व और पश्चिम की सौन्दर्यशास्त्रीय अवधारणाओं की तुलना संभव है। एक सार्वभौम संतुलित कलादृष्टि की दिशा में अग्रसर होने के लिए इस कार्य की उपादेयता तो सहज सिद्ध है ही, इसके अतिरिक्त कोई दूसरा विकल्प भी नहीं है।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की शब्दावली में कला का मूल तत्त्व 'सौन्दर्य' है और भारतीय रस-सिद्धान्त के अनुसार 'रस'। स्पष्टतः इन दोनों अवधारणाओं में भेद है। विद्वानों ने प्रायः इनके भेद पर बल दिया है और अपनी-अपनी परंपरा के मोह के कारण एक को दूसरे से श्रेष्ठ सिद्ध करने का प्रयास भी किया है। यदि किसी सार्वभौम कला-दृष्टि के विकास की चिन्ता न हो, तो इतने से ही संतोष किया जा सकता है। किन्तु सर्वविदित है कि इस प्रकार की पूर्वाग्रहयुक्त तुलना व्यर्थ है। पाश्चात्य-चिन्तन के 'सौन्दर्य' को स्थूल अवधारणा और भारतीय-चिन्तन के 'रस' को सूक्ष्म अवधारणा कह देने से दोनों के सापेक्ष महत्त्व का निर्णय नहीं हो जाता। संभवतः एक को सहसा स्थूल और दूसरे को सूक्ष्म कह देना समस्या को अत्यंत सरल और सुगम बना देना है। इसी प्रकार यह कहना भी पर्याप्त नहीं है कि किसी विदेशी भाषा में 'रस' संज्ञा का ठीक-ठीक अनुवाद करना असंभव है; क्योंकि यदि 'रस' के लिए पाश्चात्य चिन्तन से कोई प्रतिशब्द या पर्याय ढूँढना कठिन है तो पाश्चात्य चिन्तन की सौन्दर्यशास्त्रीय संज्ञा 'व्यूटी' का भी सटीक पर्याय 'सौन्दर्य' नहीं है। अन्तर है तो यही कि अपने यहाँ 'व्यूटी' के लिए 'सौन्दर्य' शब्द को स्थिर करके जहाँ संतोष कर लिया गया है, पश्चिम के विचार-क्रम में 'रस' को अपनी भाषा में ठीक-ठीक समझने के लिए निरन्तर एक के बाद दूसरे शब्द को आजमाने का प्रयास किया गया है। 'ध्वन्यालोक' का अनुवाद करते हुए याकोबी ने 'रस' के लिए जर्मन शब्द 'Stimmung' का प्रयोग किया तो एक विद्वान ने 'Geschmack' का और अन्य विचारक ने 'Saveur' का। अंग्रेजी में उसके लिए 'Taste', 'Flavour', 'Relish' 'Sentiment', 'Aesthetic Emotion' आदि अनेक शब्दों का प्रयोग सुलभ होता है।

किन्तु मुख्य प्रश्न इन प्रतिशब्दा के औचित्य का नह। बल्कि दोनों चिन्तन-परंपराओं में प्राप्त होनेवाले मूल कला-तत्त्वों से चोषित भावनाओं की तुलना का है। इस दृष्टि से भारतीय रस और पाश्चात्य म्यूटी की तुलना पर्याप्त रोचक हो सकती है।

न ता रस उतना सूक्ष्म है जितना ममज्ञा जाता है और न म्यूटी ही उतनी स्थूल है जितनी कही जाती है। यदि स्थूलता का आधार ऐंद्रियता ही है तो आस्वादपरक 'रस' भी एक स्तर पर ऐंद्रिय व्यापार है। इसी प्रकार यदि सूक्ष्मता का आधार अतींद्रियता है तो रस के समान ही म्यूटी को भी पश्चिमी चिन्तन में अतींद्रिय स्तर पर परिभाषित किया गया है। रस का मन्वय यदि आत्मा से है तो म्यूटी भी आइडिया तथा 'इष्टगुण' जैसे सूक्ष्मतम अतींद्रिय तत्त्वों से संबन्ध की गई है। इसलिए स्थूलता-सूक्ष्मता के आधार पर इन दोनों अवधारणाओं में अन्तर करने का प्रयास निरर्थक है।

वस्तुतः रस और सौन्दर्य जितने विरोधी कहे जाते हैं उतने ही नहीं। मन्वय रसवादी आचार्यों ने भी रस के अंतर्गत किसी-न किसी रूप में सौन्दर्य बोधक तत्त्व को समिष्ट करने का प्रयास किया है। जान-दबधन न रसान्बोधक तत्त्व को लावण्य कहा है जो सौन्दर्य का ही सूक्ष्मतम रूप है। इसी प्रकार पंडितराज जगन्नाथ ने रस को रमणीयता का वाहक कहा है। लावण्य और रमणीयता दोनों ही सौन्दर्यशास्त्रीय शब्द हैं। रसवादी आचार्यों ने यदि इस सदम में सौन्दर्य शब्द का प्रयोग नहीं किया तो इसका स्पष्ट कारण है। सस्कृत काव्य-परंपरा में सौन्दर्य शब्द का मन्वय अलंकार और रीति से स्थिर हो चुका था और उसे शरीरधर्मा ही माना जाने लगा था। इस प्रकार सौन्दर्य भाव एवं अनुभूति से रहित वस्तुगत गुण के रूप में स्वीकृत हो चला था। जान-दबधन ने इसी कारण महाकवियों की वाणी में प्राप्त होनेवाले तत्त्व का प्रसिद्ध अवयवों के सौन्दर्य से अतिरिक्त किसी अनिवचनीय सौन्दर्य तत्त्व के रूप में निरूपित किया और परिपाटीविहित सौन्दर्य से उसकी विशिष्टता प्रकट करने के लिए लावण्य मन्वा से अभिहित किया। इसी प्रकार पंडितराज की 'रमणीयता' में सौन्दर्य-बोधक वस्तुगत गुण के साथ हृदय के रमने का भी अर्थ निहित है जिससे उसमें अनुभूति-तत्त्व का भी समावेश हो जाता है। इस प्रकार 'रस' मन्वा में कलागत सौन्दर्य के साथ ही उसकी अनुभूति का सौन्दर्य भी निहित है।

इस प्रकार पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में निरूपित सौन्दर्य शब्द की सीमा यह नहीं है कि वह स्थूल है बल्कि वह केवल कलागत सौन्दर्य का ही चोषण करता है और उससे श्राहक की अनुभूति का बोध नहीं होता।

पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र की इस सीमा की ओर संकेत करते हुए डॉ. जॉन ड्यूई ने बहुत पहल कहा था कि 'अप्रीजी भाषा में 'आर्टिस्टिक' और 'एस्थेटिक' दो शब्दों में अभिहित होनेवाली वस्तु के लिए कोई एक शब्द नहीं है यदि एक शब्द से कलागत गुण का अभिधान होता है तो दूसरे से श्राहक की अनुभूति का और एक उभयनिष्ठ मन्वा के अभाव में दोनों में अतन्निहित पारस्परिक मन्वय का बोध नहीं हो पाता। डॉ. ड्यूई के सम्मुख मन्वय भारतीय काव्यशास्त्र की रस मन्वा नहीं थी इसलिए उन्होंने पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के एक अभाव की ओर संकेत तो किया किन्तु कोई सतोषप्रद समाधान न दे सके। स्पष्ट ही यहाँ रस मन्वा की विशिष्टता उल्लेखनीय है। रस की व्याप्ति में

आस्वाद्य पदार्थ और आस्वाद की अनुभूति दोनों ही पक्ष सहज सन्निविष्ट हैं। इसके अतिरिक्त दोनों ही पक्षों में रस के द्वारा अभिहित होनेवाला तत्त्व वस्तु-सौन्दर्य के साथ ही अनुभूति-संपृक्त भी है। रस से एक ओर जिस काव्यकृति का बोध होता है, उसमें विभावादि के साथ ही भाव-सौन्दर्य भी निहित है, दूसरी ओर उससे जिस सहृदयगत काव्यानुभूति की व्यंजना की जाती है, वह भी विभावादि के मानस-साक्षात्कार के साथ-साथ स्थायी भाव की चर्चणा से संश्लिष्ट होता है। निष्कर्ष यह कि पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्रीय चिन्तन की 'सौन्दर्य' नामक अवधारणा को स्वीकार करते हुए भी यदि सार्वभौम सौन्दर्यशास्त्रीय अनुशासन-पद्धति के अन्तर्गत भारतीय अवधारणा 'रस' को ग्रहण कर लिया जाए तो ड्यूई द्वारा निर्दिष्ट अभाव की पूर्ति हो जाए और कला संबंधी विषयनिष्ठ एवं विषयनिष्ठ दोनों पक्षों को समेटने में समर्थ एक ही आधारभूत अवधारणा सुलभ हो जाए।

इसी प्रकार काव्यानुभूति की स्वरूप-व्याख्या संबंधी अवधारणाएँ भी तुलना की दृष्टि से अत्यंत रोचक है। रस-सिद्धान्त में काव्यानुभूति की विशिष्टता निरूपित करने के लिए 'अलौकिक' शब्द का प्रयोग किया गया है। संस्कृत आचार्यों ने रस को अलौकिक माना है, जो ठेठ भारतीय परिकल्पना है। अलौकिकता से संबद्ध भारतीय चिन्तन के पूरे संदर्भ को ध्यान में न रखने के कारण प्रायः उसका भ्रान्त अर्थ भी किया जाता है और भ्रमवश उसे लोक-जीवन से सर्वथा विच्छिन्न आध्यात्मिकता का पर्याय मान लिया जाता है। इस प्रकार का भ्रम पाश्चात्य विचारकों को ही नहीं, अपितु कभी-कभी भारतीय विचारकों को भी हुआ है। सामान्य जीवनानुभव और आध्यात्मिक अनुभव के द्वैतजन्य द्वन्द्व की चिन्तन-परंपरा में पोषित पाश्चात्य विचारक यदि रस की अलौकिकता का अर्थ ठीक-ठीक ग्रहण न कर सकें तो विशेष आश्चर्य नहीं, किन्तु भारतीय चिन्तन की शब्दावली से परिचित विद्वानों के लिए तो इस विषय में भ्रम की तनिक भी आशंका नहीं होनी चाहिए। प्राचीन भारतीय चिन्तक जब किसी वस्तु को अलौकिक कहते हैं तो उसका अर्थ नितान्त लोक-विच्छिन्न नहीं होता। अलौकिक का अर्थ—लोक-संबद्ध होते हुए भी लोक-भिन्न एवं लोक-विशिष्ट होता है; क्योंकि 'अ' उपसर्ग साम्य-युक्त वैपम्य का द्योतक है। अलौकिक को भ्रमवश आध्यात्मिक न मान लिया जाए, इस आशंका की कल्पना करके ही संस्कृत आचार्यों ने रस को योगि-प्रत्यक्ष अनुभूति से स्पष्टतः भिन्न कहा; और काव्यानुभूति को ब्रह्मानन्द का पर्याय नहीं, अपितु 'ब्रह्मानन्द सहोदर' तथा 'ब्रह्मास्वाद-सविध' माना।

इस प्रकार रस की अलौकिकता—लौकिकता और आध्यात्मिकता दोनों का अतिक्रमण करती है। कहना न होगा कि काव्यानुभूति की स्थिति के संबंध में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र का कोई भी सिद्धान्त इतना स्पष्ट नहीं है। अधिकांश सिद्धान्त किसी-न-किसी अतिवाद पर जा पड़ते हैं। यदि प्रकृतवादी विचारक काव्यानुभूति को जीवनानुभूति से संबद्ध करने की चिन्ता में उसे जीवनानुभूति से अभिन्न स्थापित कर देते हैं तो दूसरी ओर कलावादी विचारक उसे जीवन से सर्वथा विच्छिन्न एक सर्वथा अद्वितीय सत्ता के रूप में प्रतिष्ठित कर डालते हैं। इन दोनों अतिवादों के बीच जिन्होंने संतुलन स्थापित करने का प्रयास किया, उनके सामने भी कलानुभूति की विशिष्टता के निरूपण के लिए कोई युक्तिसंगत ठोस दार्शनिक आधार सुलभ न हो सका। वस्तुतः काव्यानुभूति की विशिष्टता का उल्लेख करना ही पर्याप्त नहीं है, बल्कि उस विशिष्टता के लिए सहृदयगत किसी निश्चित आधार

का निर्देश आवश्यक है। सस्कृत के रसवादी आचार्यों को भारतीय दर्शन की वह परंपरा सुलभ थी, जिसमें चेतना के चित् और चित्त नामक दो स्तरों की स्वीकृति है। वाक्यानुभूति एक जोर चित्तवृत्तियों का आधार ग्रहण करती है तो दूसरी ओर उसका मन्वद्य चित् के आस्वाद से भी है, चित्तवृत्तियाँ उसे लौकिक अनुभूतियों से मन्वद्य करती हैं तो चित् तत्त्व उन लौकिक अनुभूतियों की सीमा में मुक्त करता है। इस प्रकार वाक्यानुभूति को चिद्विशिष्ट-भाव रूप माना जाए अथवा भाव विशिष्ट-चिद्रूप, दोनों ही स्थितियों में उसकी अलौकिकता स्वन सिद्ध है। रस की अलौकिकता के हम दार्शनिक आधार के सम्मुख प्रश्नचिह्न लगाए जाने की आशंका को स्वीकार करते हुए यह मानने में कटिनाई नहीं होगी कि वाक्यानुभूति की अलौकिकता निम्नित करने के विषय में रस सिद्धान्त सर्वथा सुमंगल एवं युक्तिमग्न है। इस प्रकार सार्वभौम सौन्दर्यशास्त्रीय अनुशासन-पद्धति के लिए रस की 'अलौकिकता' भी पर्याप्त विचारणीय अवधारणा है।

रस सिद्धान्त की इसी प्रकार की एक अत्य महत्त्वपूर्ण उपलब्धि आनन्द-विषयक अवधारणा है। रसानुभूति एकान्त सुखात्मक होनी है या दुःखात्मक भी—यह प्रश्न पूर्व जोर पश्चिम दोनों विचारधाराओं में विचारणीय रहा है। पूर्व में इस समस्या का समाधान उतना दुष्कर नहीं था, क्योंकि यहाँ यह प्रश्न केवल दुःखमूलक भावों पर आधुनिक रसों के प्रसंग में उठा इसके विपरीत पश्चिमी काव्यशास्त्र का आरम्भ ही प्रासदी के सदर्थ में हुआ, जिसका आधार त्राम और करुणा—दोना दुःखद अनुभूतियाँ थी। अतः अनेक प्रकार से नैतिक, मनोवैज्ञानिक, कलात्मक आदि व्याख्याएँ प्रस्तुत कर इस अनुभूति के स्वरूप की व्याख्या की गई, और अतन्त विविध व्याख्याओं के घटाटोप में इस प्रश्न पर बल दिया गया कि यह अनुभूति दुःखद इसलिए नहीं है कि वह प्रत्यक्षानुभव रूप में होकर चवणा-रूप है। रस सिद्धान्त में इसीलिए रसानुभूति के लिए सुखद शब्द का प्रयोग न कर 'आनन्द' का प्रयोग विशिष्ट अवधारणा के रूप में किया गया कि वह लौकिक जीवन में दुःख और सुख की वाचक शब्दावली से भिन्न है। इन आचार्यों ने यह भी स्पष्ट कर दिया कि यह अनुभूति दुःख से जितनी भिन्न है, उतनी ही लौकिक अर्थ से भी। इसीलिए 'आनन्द' की इस मन स्थिति को इन आचार्यों ने 'सविद्-विश्रान्ति', 'समापत्ति', 'लय', चित्त की 'समाहित' आदि अनेक पारिभाषिक शब्दों में समझाया ही नहीं, काव्यशास्त्रीय शब्दावली को समृद्ध भी किया। रसानुभूति की चर्वणारूपता या आस्वादनरूपता तो रस-सिद्धान्त में आरम्भ से ही थी। इस प्रकार सौन्दर्यानुभूति के प्रसंग में, पाश्चात्य चिन्तन द्वारा प्रयुक्त 'प्लेजर' या 'जॉय' आदि शब्दों की तुलना में रस-सिद्धांत का 'आनन्द' शब्द अधिक अर्थगर्भी है।

वाक्यानुभूति की स्वरूप-व्याख्या के विषय में पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के सम्मुख एक प्रश्न यह भी रहा है कि सौन्दर्यानुभूति भावप्रधान होती है अथवा ज्ञानप्रधान। यहाँ भी पाश्चात्य चिन्तन का हृदय-बुद्धि द्वन्द्व सक्रिय दिखाई पड़ता है। हृदय और बुद्धि की परस्पर विरोधी मानकर पाश्चात्य चिन्तन ने वाक्यानुभूति के सन्तुलित रूप के निर्धारण के लिए दुर्घट्य दोषार खोजी कर ली। यहाँ तक कि दोनों के बीच युक्तिमग्न सन्तुलन प्राप्त करने के लिए कोई आधार सहज सुलभ न हो सका। कहना न होगा कि प्राचीन भारतीय चिन्तन में हृदय और बुद्धि के बीच इस प्रकार के किसी द्वन्द्व की कल्पना दुर्लभ है। रस की अनुभूति

संवित् या चित् की जिस उच्च भूमि पर प्रतिष्ठित की गई है, वह हृदय और बुद्धि दोनों से कहीं ऊपर है। प्राचीन भारतीय चिन्तन में आनन्द ज्ञान का पर्याय है। इसी आधार पर अभिनवगुप्त ने अत्यंत सहज भाव से रस को प्रीति एवं व्युत्पत्ति दोनों से संवलित माना है; क्योंकि प्रीति और व्युत्पत्ति पर्याय है। रस-सिद्धान्त के अनुसार रस आनन्द या ज्ञान प्रदान नहीं करता, अपितु वह स्वयं आनन्दमय और ज्ञानमय है। इस दृष्टि से भी रस-सिद्धान्त विश्व सौन्दर्यशास्त्र के लिए एक महत्त्वपूर्ण समाधान प्रस्तुत करता है।

काव्यानुभूति के संदर्भ में रस-सिद्धान्त की सभ्यतः सबसे बड़ी देन शान्त रस की परिकल्पना है। यों तो शान्त रस की स्वीकृति भरत मुनि के 'नाट्यशास्त्र' में भी मिलती है, किन्तु सभी रसों की परिणति शान्त रस में होती है—इस स्पष्ट एवं निश्चिन्त स्थापना का श्रेय अभिनवगुप्त को है। पश्चिम के सौन्दर्यशास्त्रियों ने भी यह स्वीकार किया है कि : "सौन्दर्यानुभूति में एक प्रकार की अनुचिन्तनजनित शान्ति एवं विश्रान्ति का अनुभव होता है, किन्तु इस विश्रान्ति का ठीक-ठीक निरूपण वहाँ परिलक्षित नहीं होता।" इसके विपरीत प्राचीन भारतीय परंपरा में यह शान्ति तत्त्व अनेक क्षेत्रों में व्यापक रूप से गृहीत रहा है। बौद्ध धर्म का 'निर्वाण' और संगीतशास्त्र का 'मौन' उदाहरण हैं। ऐसी चिन्तन-परंपरा के बीच शान्त-रस-पर्यवसायी रस-दशा की स्थापना सर्वथा सहज थी। निस्संदेह पश्चिम के आधुनिक विचारक आइ० ए० रिचर्ड्स ने 'संवेग-सतुलन' सिद्धान्त के रूप में अत्यंत महत्त्वपूर्ण स्थापना की है और उसे एक प्रकार से सभी रसों की शान्त-पर्यवसान संबंधी मान्यता का ही अगला चरण माना जा सकता है। किन्तु यहाँ भी कदाचित् अभिनवगुप्त का शान्त रस-विवेचन पर्याप्त उपादेय हो सकता है।

काव्यानुभूति के स्वरूप से ही संबद्ध काव्यानुभूति की प्रक्रिया का प्रश्न है, जिसे स्पष्ट करने के लिए पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में मुख्यतः अनासक्ति (डिटैचमेंट), निर्वैयक्तिकता (इम्पर्सनैलिटी), मानसिक अन्तराल (साइकिकल डिस्टेंस), समानुभूति (एम्पैथी) आदि अनेक सिद्धान्तों की परिकल्पना की गई। निस्संदेह ये सिद्धान्त परस्पर परिशोधक ही नहीं अपितु परस्पर पूरक भी हैं और इस प्रकार ये सभी सिद्धान्त समग्र रूप से काव्यानुभूति की प्रक्रियागत समस्याओं को यथाशक्ति सुलझाने का प्रयास करते हैं। किन्तु इन विविध सिद्धान्तों के समकक्ष रस-सिद्धान्त में निरूपित एक अकेले 'साधारणीकरण' को रखकर विचार किया जाए तो तत्काल ही स्पष्ट हो जाएगा कि 'साधारणीकरण' काव्यानुभूति की प्रक्रिया संबंधी समस्त प्रश्नों के समाधान में कहीं अधिक समर्थ है। 'साधारणीकरण' भी भारतीय चिन्तन की उन विशिष्ट अवधारणाओं में से है, जिसे पाश्चात्य शब्दावली में अनूदित करना असंभवप्रायः है। अंग्रेजी में प्रायः इसे 'जेनरलाइजेशन' 'यूनिवर्सलाइजेशन', 'ट्रान्सपर्सनलाइजेशन' आदि शब्दों के द्वारा समझाने का प्रयास किया गया है। किन्तु पूर्ववर्ती विवेचन से स्पष्ट है कि 'साधारणीकरण' की संपूर्ण अर्थवत्ता का द्योतन कराने में ये सभी शब्द अपर्याप्त हैं। साधारणीकरण केवल 'विशेष' को 'सामान्य' बनाना नहीं है; क्योंकि 'साधारण' ऐसा सामान्य है, जिसमें 'विशेष' की विशिष्टता पूर्णतः सुरक्षित रहती है। इसी प्रकार साधारणीकरण में समानुभूति के साथ ही अनासक्ति, निर्वैयक्तिकता एवं मानसिक अन्तराल भी बने रहते हैं। यह ऐसा तादात्म्य अथवा तन्मयीभवन है, जिसमें सहृदय का चित्त देश-काल-व्यक्ति-विषयक संबंधों से मुक्त होते हुए भी अपनी अस्मिता का आस्वाद

सकवा अनावश्यक बाध घोषित करते हुए कला को कवन जास्वा की धन्तु के रूप में ही स्वीकार किया है। जा विचारक सौन्दर्यानुभूति को कला की चरम उपलब्धि मानते हैं उनको भी धारणा यही है कि कलाकृति का यथावत स्वीकार करके उसका आस्वादन करना पर्याप्त है और वहाँ किसी प्रश्न के लिए अवकाश नहीं है। मौल्यशास्त्र के विषय में पश्चिम में यह धारणा इतनी बढभूल है कि कला-समीक्षा की आवश्यकता अनुभव करने वाले विचारका न कला के संपूर्ण पक्ष पर विचार करने की मुनिषा के लिए सौन्दर्यशास्त्र के पूरक रूप में कला-समीक्षा को एक पृथक् शास्त्र के रूप में निर्मित करके सौन्दर्यशास्त्र के साथ संबद्ध कर दिया। स्वयं जनन आफ एस्थेटिक्स एण्ड आर्ट क्रिटिसिज्म नामक पत्रिका की मशा ही इस प्रवृत्ति की सूचक है और सम्भवतः इसी विचारधारा की पुष्टि के लिए जे. एम. एडलिनटन ने अपनी कला विषयक पुस्तक का नाम एस्थेटिक्स एण्ड फिलामफी आफ आर्ट्स क्रिटिसिज्म रखा। इन दोनों उदाहरणों से स्पष्ट है कि सौन्दर्यशास्त्र की परिचीना में भी कला समीक्षा समाविष्ट नहीं है और इस प्रकार सौन्दर्यशास्त्र मूल्यान्तरहित कला स्वाद तक ही अपने को सीमित रखता है।

किन्तु इस स्थिति में अतर्निहित असंगति बहुत ज़िना तक विचारका में बलक्षित न रह सकी और व्यापक रूप में यह अनुभव किया गया कि व्यवहार में मूल्यान्तरहित आस्वाद की स्थिति असम्भव है और यदि सौन्दर्यशास्त्रीय सिद्धान्तों से कलाकृति को समान अथवा आस्वाद लेने में सहायता नहीं मिलती तो वे सिद्धान्त बद्धि विलास मात्र हैं। असंगति के इस बोध ने आस्वादन और मूल्यान्तर की अयो-याधयना की आरंभ घान आकृष्ट किया और आस्वादन प्रक्रिया के बीच से उत्पन्न होनेवाले मूल्य बोध एवं आलोचनात्मक विवेक के अन्वेषण का प्रयास किया गया। पारम्परिक सौन्दर्यशास्त्र का तत्सम्बन्धी प्रथम सम्भवतः रस सिद्धान्त के शास्त्रीय रूप में निहित मूल्यान्तर विधि को जालाकित करने में उपयोगी हो सकता है इसलिए आरम्भ में सौन्दर्यशास्त्रीय मायनाओं का सक्षिप्त आकलन अप्राप्तगिव न होगा।

सौन्दर्यशास्त्र में सौन्दर्यानुभूति अथवा कलानुभूति का जा विवरण दिया जाना है उसमें प्रायः आलोचनात्मक वृत्ति तथा मूल्यान्तर का उन्मत्त नहीं होता क्योंकि अवसर इतने दोनों वृत्तियों को भिन्न समर्था जाता है। कलानुभूति चित्त का ऐसा वृत्ति है जिसमें हम कलाकृति को अपने-आप में पर्याप्त और पूर्ण मानकर स्वीकार करते हैं और यथाशक्ति उसका आस्वादन करते हैं। आस्वादन की अवधि में ग्राहक में किसी प्रश्न की अपेक्षा नहीं की जाती। कलानुभूति मुख्यतः सहानुभूतिपरक व्यापार है जिसका तुलना प्रेम में की गई है। इसमें ग्राहक कलाकृति का उसकी अपनी शर्तों पर स्वीकार करने के लिए बाध्य है क्योंकि कलाकृति मूलतः आस्वाद का विषय है। जसा कि ड्यूई ने कहा है ग्राहक की र्वि केवल अनुभव प्राप्त करने में हानी है। क्योंकि कला एक अनुभव है इसलिए कुछ कलाकार और कलाशास्त्री कला समीक्षा और मूल्यान्तर का सक्वा अनावश्यक ही नहीं बल्कि कलानुभूति के माय में बाधक मानते हैं।

निम्नरुद्ध कलाकृति के रूप में जो कुछ तत्काल प्रस्तुत है उसे ग्रहण करना कलानु

कुल मिलाकर रस-सिद्धान्त की समस्त अवधारणाओं का वैशिष्ट्य उनकी परंपरा-संबद्ध एवं सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली में है। प्रायः प्रत्येक अवधारणा एक ही साथ कवि-काव्य-सहृदय द्वारा निर्मित त्रिक के एक-एक विन्दु को क्रमशः स्पर्श करते हुए अन्ततः संपूर्ण काव्य तत्त्व को परिवेष्टित कर लेती है। उदाहरण के लिए 'रस', 'साधारणीकरण', 'प्रतिभा' आदि में से कोई भी अवधारणा प्रस्तुत की जा सकती है। इससे काव्य की अखंडता के साथ ही काव्य के सभी तत्त्वों की परस्पर-संबद्धता का सहज ही बोध होता है। पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र के विवाद-संकुल स्वरूप को देखते हुए रस-सिद्धान्त की यह सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली स्वभावतः अधिक स्पृहणीय प्रतीत होती है।

सैद्धान्तिक स्तर पर रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र के पारस्परिक संबंधों का सिंहावलोकन करने के उपरान्त व्यावहारिक स्तर पर काव्य एवं कला के मूल्यांकन के संदर्भ में उनकी उपयोगिता का परीक्षण आवश्यक है।

जहाँ तक रस-सिद्धान्त की व्यावहारिक उपयोगिता का प्रश्न है, उसके विषय में कुछ विद्वानों ने संदेह व्यक्त किया है। उनके मत से रस-सिद्धान्त अपने शास्त्र-सम्मत रूप में काव्य के आस्वाद तक ही सीमित है; इसलिए उसे काव्य के मूल्यांकन में समर्थ मानना पूर्णतः संगत नहीं है। इस मत की युक्तियाँ कुछ-कुछ इस प्रकार की हैं: आस्वाद और मूल्यांकन में भिन्नता होती है। रसास्वाद में एकान्ततः आत्मपरक दृष्टि होती है। अपनी ही अस्मिता का भोग अधिक होता है, परन्तु मूल्यांकन में वस्तुपरक दृष्टि अधिक होती है। रसास्वाद में अनुकूल तत्त्वों के आस्वाद पर ही दृष्टि अधिक केन्द्रित रहती है, जबकि मूल्यांकन में अनुकूल एव प्रतिकूल दोनों ही तत्त्वों का ग्रहण प्रायः अपेक्षित होता है। रसास्वाद में आस्वाद्य वस्तु के विश्लेषण के लिए अवकाश ही नहीं होता, जबकि मूल्यांकन में उसका विश्लेषण ही प्रमुख स्थान ग्रहण करता है। रसास्वाद में सापेक्षिक दृष्टि का अभाव होता है और मूल्यांकन में सापेक्षिक एवं तुलनात्मक दृष्टि को प्रायः प्रश्रय मिलता है। रसास्वाद में एकान्ततः 'आस्था' अपेक्षित होती है, जबकि मूल्यांकन में 'सद्-असद्-विवेक' अधिक सहायक होता है।^१

इस आरोप के निराकरण के लिए आधुनिक युग में ऐसे भी प्रयास हुए हैं, जिनमें रस-सिद्धान्त का विस्तार काव्य-सृजन तथा आस्वादन के साथ ही मूल्यांकन-प्रक्रिया तक कर दिया गया है; किन्तु इस पर भी आपत्ति करते हुए यह कहा गया है कि रस-तत्त्व को काव्य की निर्मिति, आस्वादन और मूल्यांकन प्रक्रियाओं से संबद्ध कर देने से उसकी व्यापकता और सार्वभौमिकता तो संभवतः सिद्ध हो जाएगी, परन्तु रस-तत्त्व की यह व्यापकता, व्यापकता के लिए ही बनी रहेगी, व्यावहारिक दृष्टि से इसकी उपयोगिता कुछ सीमित ही रहेगी।^२

विचित्र सयोग है कि मूल्यांकन की दृष्टि से जिन आधारों पर रस-सिद्धान्त की सीमा की ओर संकेत किया गया है, लगभग उन्हीं आधारों पर सौन्दर्यशास्त्र की सीमा से भी कला-समीक्षा को बाह्य कहा गया है। तालसताय जैसे विचारक ने तो कला-समीक्षा को

^१ आलोचना ३३, जून १९६५

^२ वही

करता है। तात्पर्य यह कि साधारणीकरण व्यापार काव्यानुभूति की प्रक्रिया सवधी विविध निषेधात्मक एवं विधेयात्मक क्रियाओं का अद्भुत समजन है। इस काव्यशास्त्रीय अवधारणा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसकी परिसीमा में एक ही साथ काव्यानुभूति की प्रक्रिया से सबद कवि, काव्य एवं सहृदय—तीनों पक्षों के रूपान्तरण का विधान है। कहना न होगा कि विश्व सौन्दर्यशास्त्र की चिन्तन-प्रणाली इस भारतीय अवधारणा को स्वीकार करके निश्चित रूप से समृद्ध हो सकती है।

काव्यानुभूति के स्वरूप और प्रक्रिया पर विचार करने के साथ ही रस-सिद्धान्त ने उस अनुभूति के प्रमाण के रूप में 'प्रमाता' अथवा 'सहृदय' पर भी विचार किया है, क्योंकि अन्तः काव्यानुभूति का एक भूत प्रतिमान आवश्यक है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में इस कार्य के लिए 'आदर्श पाठक' अथवा 'आदर्श प्रेक्षक' का विधान किया गया है, किन्तु 'आदर्श पाठक' का रूप इतना अनिश्चित, अस्पष्ट एवं गौण है कि उसे देखते हुए रस-सिद्धान्त द्वारा निर्धारित 'सहृदय' सप्रधी परिवर्तना कही अधिक स्पृहणीय प्रतीत होती है। यदि सहृदय-विषयक मान्यता में पूर्वजन्म सवधी बातें निकाल दी जाए तो अपने परिष्कृत रूप में 'सहृदय' आज भी काव्यानुभूति का प्रमाता स्वीकार किया जा सकता है।

काव्यकृति की स्वरूप-व्याख्या के मदभ में रस-सिद्धान्त की मुख्य अवधारणा है— ध्वनि अथवा व्यञ्जना। इसके द्वारा सम्मूल आचार्यों ने काव्य भाषा की वास्तविक प्रकृति का निरूपण किया है। ध्वनि या व्यञ्जना को अप्रेक्षीय 'संज्ञेय' शब्द के द्वारा समझाने का प्रयास किया गया है, किन्तु तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की दिशा में कार्य करनेवाले विद्वानों ने सप्रमाण यह सिद्ध कर दिग्गया कि व्यञ्जना-व्यापार का एक पक्ष वह भी है, जिसे मस्कृत काव्यशास्त्र में 'भावकत्व' अथवा विभावन-व्यापार की अभिधा दी गई है और अप्रेक्षी में टी० एस० इलियट का अनुसरण करते हुए 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' कहा जाता है। निस्संदेह पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र अपनी वस्तुनिष्ठ दृष्टि की प्रधानता के कारण काव्य के घटक विविध तन्त्रों एवं काव्य-भाषा के स्वरूप पर विशेष विचार करने के लिए विख्यात है, किन्तु रस-सिद्धान्त में गृहीत व्यञ्जना व्यापार काव्य भाषा सवधी शास्त्रीय मीमांसा का कही अधिक समर्थ सिद्धान्त है। सभवतः रिचर्ड्स द्वारा स्थापित भाषा का भावात्मक प्रयोग (इमोटिव यूज ऑफ लैंग्वेज) का सही अर्थ व्यञ्जना व्यापार के आलोक में ही उद्घाटित हो सकता है।

काव्य मृज्ज के मदभ में प्रायः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र रस-सिद्धान्त में अधिक विवर्धित एवं समृद्ध माना जाता है, जो एक सीमा तक ठीक भी है, किन्तु इस क्षेत्र में भी भारतीय आचार्यों द्वारा निरूपित 'प्रतिभा' सर्वथा उपेक्षणीय नहीं है। 'प्रतिभा' की परिवर्तना की विशेषता यह है कि एक ओर इसमें 'व्यञ्जना' एवं 'सहजानुभूति' दोनों का समावेश हो जाता है तो दूसरी ओर वह अगन कारक रूप में कविगत शक्ति तथा भावक रूप में सहृदयगत सामर्थ्य—दोनों पक्षों को एक ही अवधारणा के अंतर्गत सन्निविष्ट कर लेती है, और इस प्रकार कवि-सहृदय के बीच निहित अविच्छिन्न अन्योन्माश्रय सबंध को अनायाम ही व्यक्त कर देती है। इसके अतिरिक्त मस्कृत आचार्यों ने प्रतिभा के द्वारा काव्य-मृज्ज में कवि-वस्तुत्व की निर्वैयक्तिक वैयक्तिकता का भी समाधान प्राप्त कर लिया था और साथ-साथ काव्य की सृजन-प्रक्रिया की सचेतनता-अचेतनता का सही अनुपात भी निर्धारित कर दिया था।

कुल मिलाकर रस-सिद्धान्त की समस्त अवधारणाओं का वैशिष्ट्य उनकी परंपरा-संबद्ध एवं सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली में है। प्रायः प्रत्येक अवधारणा एक ही साथ कवि-काव्य-सहृदय द्वारा निर्मित थिक के एक-एक बिन्दु को क्रमशः स्पर्श करते हुए अन्ततः संपूर्ण काव्य तत्त्व को परिवेष्टित कर लेती है। उदाहरण के लिए 'रस', 'साधारणीकरण', 'प्रतिभा' आदि में से कोई भी अवधारणा प्रस्तुत की जा सकती है। इससे काव्य की अखंडता के साथ ही काव्य के सभी तत्त्वों की परस्पर-संबद्धता का सहज ही बोध होता है। पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र के विवाद-संकुल स्वरूप को देखते हुए रस-सिद्धान्त की यह सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली स्वभावतः अधिक स्पृहणीय प्रतीत होती है।

सैद्धान्तिक स्तर पर रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र के पारस्परिक संबंधों का सिंहावलोकन करने के उपरान्त व्यावहारिक स्तर पर काव्य एवं कला के मूल्यांकन के संदर्भ में उनकी उपयोगिता का परीक्षण आवश्यक है।

जहाँ तक रस-सिद्धान्त की व्यावहारिक उपयोगिता का प्रश्न है, उसके विषय में कुछ विद्वानों ने संदेह व्यक्त किया है। उनके मत से रस-सिद्धान्त अपने शास्त्र-सम्मत रूप में काव्य के आस्वाद तक ही सीमित है; इसलिए उसे काव्य के मूल्यांकन में समर्थ मानना पूर्णतः संगत नहीं है। इस मत की युक्तियाँ कुछ-कुछ इस प्रकार की हैं: आस्वाद और मूल्यांकन में भिन्नता होती है। रसास्वाद में एकान्ततः आत्मपरक दृष्टि होती है। अपनी ही अस्मिता का भोग अधिक होता है, परन्तु मूल्यांकन में वस्तुपरक दृष्टि अधिक होती है। रसास्वाद में अनुकूल तत्त्वों के आस्वाद पर ही दृष्टि अधिक केन्द्रित रहती है, जबकि मूल्यांकन में अनुकूल एवं प्रतिकूल दोनों ही तत्त्वों का ग्रहण प्रायः अपेक्षित होता है। रसास्वाद में आस्वाद्य वस्तु के विश्लेषण के लिए अवकाश ही नहीं होता, जबकि मूल्यांकन में उसका विश्लेषण ही प्रमुख स्थान ग्रहण करता है। रसास्वाद में सापेक्षिक दृष्टि का अभाव होता है और मूल्यांकन में सापेक्षिक एवं तुलनात्मक दृष्टि को प्रायः प्रश्रय मिलता है। रसास्वाद में एकान्ततः 'आस्था' अपेक्षित होती है, जबकि मूल्यांकन में 'सद्-असद्-विवेक' अधिक सहायक होता है।^१

इस आरोप के निराकरण के लिए आधुनिक युग में ऐसे भी प्रयास हुए हैं, जिनमें रस-सिद्धान्त का विस्तार काव्य-सृजन तथा आस्वादन के साथ ही मूल्यांकन-प्रक्रिया तक कर दिया गया है; किन्तु इस पर भी आपत्ति करते हुए यह कहा गया है कि रस-तत्त्व को काव्य की निर्मिति, आस्वादन और मूल्यांकन प्रक्रियाओं से संबद्ध कर देने से उसकी व्यापकता और सार्वभौमिकता तो संभवतः सिद्ध हो जाएगी, परन्तु रस-तत्त्व की यह व्यापकता, व्यापकता के लिए ही बनी रहेगी, व्यावहारिक दृष्टि से इसकी उपयोगिता कुछ सीमित ही रहेगी।^२

विचित्र संयोग है कि मूल्यांकन की दृष्टि से जिन आधारों पर रस-सिद्धान्त की सीमा की ओर संकेत किया गया है, लगभग उन्हीं आधारों पर सौन्दर्यशास्त्र की सीमा से भी कला-समीक्षा को बाह्य कहा गया है। तात्सताय जैसे विचारक ने तो कला-समीक्षा को

^१ आलोचना ३३, जून १९६५

^२ वही

करता है। तात्पर्य यह कि साधारणीकरण व्यापार काव्यानुभूति की प्रक्रिया सवधी विविध निषेधात्मक एवं विधेयात्मक क्रियाओं का अद्भुत समजन है। इस काव्यशास्त्रीय अवधारणा को सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसकी परिसीमा में एक ही साथ काव्यानुभूति की प्रक्रिया से सबद्ध कवि, काव्य एवं सहृदय—तीनों पक्षों के स्था-तरण का विधान है। कहना न होगा कि विश्व सौन्दर्यशास्त्र की चिन्तन-प्रणाली इस भारतीय अवधारणा का स्वीकार करने निश्चित रूप से समृद्ध हो सकती है।

काव्यानुभूति के स्वरूप और प्रक्रिया पर विचार करने के साथ ही रस सिद्धान्त न उस अनुभूति के प्रमाण के रूप में 'प्रमाता' अथवा 'सहृदय' पर भी विचार किया है, क्योंकि अतत काव्यानुभूति का एक मूर्त प्रतिमान आवश्यक है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में इस कार्य के लिए 'आदर्श पाठक' अथवा 'आदर्श प्रेक्षक' का विधान किया गया है, किन्तु 'आदर्श पाठक' का रूप इतना अनिश्चित, अस्पष्ट एवं गौण है कि उसे देखते हुए रस-सिद्धान्त द्वारा निर्धारित 'सहृदय' सवधी परिक्ल्पना वही अधिक स्पष्टणीय प्रतीत होती है। यदि सहृदय-विषयक मायता में से पूर्वजन्म सवधी बातें निकाल दी जाएं तो अपने परिष्कृत रूप में 'सहृदय' आज भी काव्यानुभूति का प्रमाता स्वीकार किया जा सकता है।

काव्यकृति की स्वरूप-व्याख्या के सदर्भ में रस सिद्धान्त को मुख्य अवधारणा है— ध्वनि अथवा व्यञ्जना। इसके द्वारा सस्कृत आचार्यों ने काव्य भाषा की वास्तविक प्रकृति का निरूपण किया है। ध्वनि या व्यञ्जना की अंग्रेजी में 'संज्ञान' शब्द के द्वारा समझाने का प्रयत्न किया गया है, किन्तु तुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की दिशा में कार्य करनेवाले विद्वानों ने सप्रमाण यह सिद्ध कर दिखाया कि व्यञ्जना-व्यापार का एक पक्ष वह भी है, जिसे सस्कृत काव्यशास्त्र में 'भावकत्व' अथवा विभावन-व्यापार की अभिधा दी गई है और अंग्रेजी में टी० एस० इलिफ्ट का अनुसरण करते हुए 'ऑब्जेक्टिव कोरिलेटिव' कहा जाता है। निम्सदेह पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र अपनी वस्तुनिष्ठ दृष्टि की प्रधानता के कारण काव्य के घटक विविध नस्वों एवं काय भाषा के स्वरूप पर विशेष विचार करने के लिए विस्तार है, किन्तु रस-सिद्धान्त में गृहीत व्यञ्जना-व्यापार काव्य-भाषा सवधी शास्त्रीय सीमासा का वही अधिक ममप सिद्धान्त है। समस्त रिचर्ड्स द्वारा स्थापित भाषा का भावात्मक प्रयोग (इमोटिव यूज ऑफ लैंग्वेज) का सही अर्थ व्यञ्जना व्यापार के आलोक में ही उद्घाटित हो सकता है।

काव्य मृज्ज के सदर्भ में प्रायः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र रस-सिद्धान्त से अधिक विकसित एवं समृद्ध माना जाता है, जो एक सीमा तक ठीक भी है, किन्तु इस क्षेत्र में भी भारतीय आचार्यों द्वारा निरूपित 'प्रतिभा' सत्रथा उपलब्धीय नहीं है। 'प्रतिभा' की परिक्ल्पना की विशेषता यह है कि एक ओर इसमें 'क्ल्पना' एवं 'सहजानुभूति' दोनों का समावेश हो जाता है ता दूसरी ओर वह अपन कारक रूप में कविगत शक्ति तथा भावक रूप में सहृदयगत सामर्थ्य—दोनों पक्षों को एक ही अवधारणा के अन्तर्गत सम्मिलित कर लेती है, और इस प्रकार कवि-सहृदय के बीच निहित अविच्छिन्न अन्वेषाश्रय सत्रध को बनायास ही व्यक्त कर देती है। इसके अतिरिक्त सस्कृत आचार्यों ने प्रतिभा के द्वारा काव्य-मृज्ज में कवि-कतृत्व की निर्व्यक्तित्व वैधक्किता का भी समाधान प्राप्त कर लिया था और साथ-साथ काव्य की सृजन प्रक्रिया की सचेतनता-अचेतनता का सही अनुपात भी निर्धारित कर दिया था।

कुल मिलाकर रस-सिद्धान्त की समस्त अवधारणाओं का वैशिष्ट्य उनकी परंपरा-संबद्ध एवं सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली में है। प्रायः प्रत्येक अवधारणा एक ही साथ कवि-काव्य-सहृदय द्वारा निर्मित त्रिक के एक-एक बिन्दु की क्रमशः स्पर्श करते हुए अन्ततः संपूर्ण काव्य तत्त्व को परिवेष्टित कर लेती है। उदाहरण के लिए 'रस', 'साधारणीकरण', 'प्रतिभा' आदि में से कोई भी अवधारणा प्रस्तुत की जा सकती है। इससे काव्य की अखंडता के साथ ही काव्य के सभी तत्त्वों की परस्पर-संबद्धता का सहज ही बोध होता है। पाश्चात्य सौन्दर्य-शास्त्र के विवाद-संकुल स्वरूप को देखते हुए रस-सिद्धान्त की यह सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली स्वभावतः अधिक स्पृहणीय प्रतीत होती है।

सैद्धान्तिक स्तर पर रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र के पारस्परिक संबंधों का सिंहावलोकन करने के उपरान्त व्यावहारिक स्तर पर काव्य एवं कला के मूल्यांकन के संदर्भ में उनकी उपयोगिता का परीक्षण आवश्यक है।

जहाँ तक रस-सिद्धान्त की व्यावहारिक उपयोगिता का प्रश्न है, उसके विषय में कुछ विद्वानों ने संदेह व्यक्त किया है। उनके मत से रस-सिद्धान्त अपने शास्त्र-सम्मत रूप में काव्य के आस्वाद तक ही सीमित है; इसलिए उसे काव्य के मूल्यांकन में समर्थ मानना पूर्णतः संगत नहीं है। इस मत की युक्तियाँ कुछ-कुछ इस प्रकार की हैं : आस्वाद और मूल्यांकन में भिन्नता होती है। रसास्वाद में एकान्ततः आत्मपरक दृष्टि होती है। अपनी ही अस्मिता का भोग अधिक होता है, परन्तु मूल्यांकन में वस्तुपरक दृष्टि अधिक होती है। रसास्वाद में अनुकूल तत्त्वों के आस्वाद पर ही दृष्टि अधिक केन्द्रित रहती है, जबकि मूल्यांकन में अनुकूल एवं प्रतिकूल दोनों ही तत्त्वों का ग्रहण प्रायः अपेक्षित होता है। रसास्वाद में आस्वाद्य वस्तु के विश्लेषण के लिए अवकाश ही नहीं होता, जबकि मूल्यांकन में उसका विश्लेषण ही प्रमुख स्थान ग्रहण करता है। रसास्वाद में सापेक्षिक दृष्टि का अभाव होता है और मूल्यांकन में सापेक्षिक एवं तुलनात्मक दृष्टि को प्रायः प्रश्रय मिलता है। रसास्वाद में एकान्ततः 'आस्था' अपेक्षित होती है, जबकि मूल्यांकन में 'सद्-असद्-विवेक' अधिक सहायक होता है।^१

इस आरोप के निराकरण के लिए आधुनिक युग में ऐसे भी प्रयास हुए हैं, जिनमें रस-सिद्धान्त का विस्तार काव्य-सृजन तथा आस्वादन के साथ ही मूल्यांकन-प्रक्रिया तक कर दिया गया है; किन्तु इस पर भी आपत्ति करते हुए यह कहा गया है कि रस-तत्त्व को काव्य की निमित्ति, आस्वादन और मूल्यांकन प्रक्रियाओं से संबद्ध कर देने से उसकी व्यापकता और सार्वभौमिकता तो संभवतः सिद्ध हो जाएगी, परन्तु रस-तत्त्व की यह व्यापकता, व्यापकता के लिए ही बनी रहेगी, व्यावहारिक दृष्टि से इसकी उपयोगिता कुछ सीमित ही रहेगी।^२

विचित्र संयोग है कि मूल्यांकन की दृष्टि से जिन आधारों पर रस-सिद्धान्त की सीमा की ओर संकेत किया गया है, लगभग उन्हीं आधारों पर सौन्दर्यशास्त्र की सीमा से भी कला-समीक्षा को बाह्य कहा गया है। तालसताय जैसे विचारक ने तो कला-समीक्षा को

^१ आलोचना ३३, जून १९६५

^२ वही

करता है। तात्पर्य यह कि साधारणोत्तरण व्यापार काव्यानुभूति की प्रक्रिया सबधी विविध निष्पात्तक एव विषयगतक क्रियाओं का अनुभूत समजन है। इस काव्यशास्त्रीय अवधारणा की सबसे बड़ी विशेषता यह है कि इसकी परिसीमा में एक ही साथ काव्यानुभूति का प्रक्रिया से संबद्ध कवि काव्य एव सहृदय—तीनों पक्षों के रूपान्तरण का विधान है। कहना न होगा कि विश्व सौन्दर्यशास्त्र की विन्नत प्रणाली इस भारतीय अवधारणा का स्वीकार करके निश्चित रूप से समृद्ध हो सकता है।

काव्यानुभूति के स्वरूप और प्रक्रिया पर विचार करने के साथ ही रस सिद्धान्त में उस अनुभूति के प्रमाण के रूप में प्रमाणात् जयदा सहृदय पर भी विचार किया है, क्योंकि अतन्त काव्यानुभूति का एक मूल प्रतिमान आवश्यक है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र में इस काव्य के लिए आदर्श पाठक जयदा आदर्श प्रशक का विधान किया गया है किन्तु आदर्श पाठक का रूप इतना अनिश्चित अस्पष्ट एव गौण है कि उस देखने हुए रस सिद्धान्त द्वारा निर्धारित सहृदय सबधी परिवर्तना कही अधिक स्पृहणीय प्रतीत होता है। यदि सहृदय विषयक मायना में स पूवजन्म सबधी बातें निवान दी जायें तो अपन परिष्कृत रूप में सहृदय आज भी काव्यानुभूति का प्रमाणात् स्वीकार किया जा सकता है।

काव्यरूपा की स्वरूप-व्याख्या के सद्भ में रस सिद्धान्त की मुख्य अवधारणा है— ध्वनि अथवा व्यञ्जना। इसके द्वारा सस्मृत आचार्यों ने काव्य भाषा की वास्तविक प्रकृति का निरूपण किया है। ध्वनि या व्यञ्जना को अक्षरीय सञ्जन शब्द के द्वारा समझाने का प्रयास किया गया है किन्तु सुलनात्मक सौन्दर्यशास्त्र की दिशा में काव्य करनेवाले विद्वानों ने सप्रमाण यह सिद्ध कर दिया कि व्यञ्जना-व्यापार का एक पक्ष यह भी है जिसे सस्मृत काव्यशास्त्र में भावकत्व अथवा विभावन-व्यापार की अभिधा दी गई है और अक्षरीय म टी० एम० इन्डियट का अनुसरण करने हुए आक्षरकत्व कोरिलेटिव कहा जाता है। निम्नरूप पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र अपनी वस्तुनिष्ठ दृष्टि की प्रधानता के कारण काव्य के घटक विविध तत्वों एव काव्य भाषा के स्वरूप पर विशेष विचार करने के लिए विख्यात है किन्तु रस सिद्धान्त में गृहीत व्यञ्जना व्यापार काव्य भाषा सबधी शास्त्रीय मीमांसा का कही अधिक समर्थ सिद्धान्त है। सम्भवतः रिचर्ड्स द्वारा स्थापित भाषा का भावात्मक प्रयोग (इमोटिव यूज आफ लैंग्वेज) का सही अर्थ व्यञ्जना व्यापार के अलोक में ही उद्घाटित हो सकता है।

काव्य-सृजना के सद्भ में प्रायः पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र रस सिद्धान्त से अधिक धिक्कित एव ममूढ़ माना जाता है जो एक सीमा तक ठीक भी है किन्तु इस क्षेत्र में भी भारतीय आचार्यों द्वारा निरूपित प्रतिभा सबधा उपक्षणीय नहीं है। प्रतिभा की परि- कल्पना की विशेषता यह है कि एक ओर इसमें कल्पना एव सहजानुभूति दोनों का समावेश हो जाता है तो दूसरी ओर यह अपन कारण रूप में कविगत शक्ति तथा भावक रूप में सहृदयगत सामर्थ्य—दोनों पक्षों को एक ही अवधारणा के अन्तर्गत सन्निविष्ट कर लेती है और इस प्रकार कवि-सहृदय के बीच निहित अविच्छिन्न अन्वयो-चात्रय सबध को जनायास ही व्यक्त कर देता है। इसके अतिरिक्त सस्मृत आचार्यों ने प्रतिभा के द्वारा काव्य-सृजन में कवि-कृतत्व की निर्व्यक्तित्व व्यक्तित्वता का भी समाधान प्राप्त कर लिया था और साथ-साथ काव्य की सृजन प्रक्रिया की सचेतनता अचेतनता का सही अनुपात भी निर्धारित कर दिया था।

कुल मिलाकर रस-सिद्धान्त की समस्त अवधारणाओं का वैशिष्ट्य उनकी परंपरा-संबद्ध एवं सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली में है। प्रायः प्रत्येक अवधारणा एक ही साथ कवि-काव्य-सहृदय द्वारा निर्मित त्रिक के एक-एक बिन्दु को क्रमशः स्पर्श करते हुए अन्ततः संपूर्ण काव्य तत्त्व को परिवेष्टित कर लेती है। उदाहरण के लिए 'रस', 'साधारणीकरण', 'प्रतिभा' आदि में से कोई भी अवधारणा प्रस्तुत की जा सकती है। इससे काव्य की अखंडता के साथ ही काव्य के सभी तत्त्वों की परस्पर-संबद्धता का सहज ही बोध होता है। पाश्चात्य सौन्दर्यशास्त्र के विवाद-सकुल स्वरूप को देखते हुए रस-सिद्धान्त की यह सुसंगत व्यवस्था-प्रणाली स्वभावतः अधिक स्पृहणीय प्रतीत होती है।

सैद्धान्तिक स्तर पर रस-सिद्धान्त और सौन्दर्यशास्त्र के पारस्परिक संबंधों का सिंहावलोकन करने के उपरान्त व्यावहारिक स्तर पर काव्य एवं कला के मूल्यांकन के सदर्थ में उनकी उपयोगिता का परीक्षण आवश्यक है।

जहाँ तक रस-सिद्धान्त की व्यावहारिक उपयोगिता का प्रश्न है, उसके विषय में कुछ विद्वानों ने संदेह व्यक्त किया है। उनके मत से रस-सिद्धान्त अपने शास्त्र-सम्मत रूप में काव्य के आस्वाद तक ही सीमित है; इसलिए उसे काव्य के मूल्यांकन में समर्थ मानना पूर्णतः संगत नहीं है। इस मत की युक्तियाँ कुछ-कुछ इस प्रकार की हैं : आस्वाद और मूल्यांकन में भिन्नता होती है। रसास्वाद में एकान्ततः आत्मपरक दृष्टि होती है। अपनी ही अस्मिता का भोग अधिक होता है, परन्तु मूल्यांकन में वस्तुपरक दृष्टि अधिक होती है। रसास्वाद में अनुकूल तत्त्वों के आस्वाद पर ही दृष्टि अधिक केन्द्रित रहती है, जबकि मूल्यांकन में अनुकूल एवं प्रतिकूल दोनों ही तत्त्वों का ग्रहण प्रायः अपेक्षित होता है। रसास्वाद में आस्वाद्य वस्तु के विश्लेषण के लिए अवकाश ही नहीं होता, जबकि मूल्यांकन में उसका विश्लेषण ही प्रमुख स्थान ग्रहण करता है। रसास्वाद में सापेक्षिक दृष्टि का अभाव होता है और मूल्यांकन में सापेक्षिक एवं तुलनात्मक दृष्टि को प्रायः प्रश्रय मिलता है। रसास्वाद में एकान्ततः 'आस्था' अपेक्षित होती है, जबकि मूल्यांकन में 'सद्-असद्-विवेक' अधिक सहायक होता है।^१

इस आरोप के निराकरण के लिए आधुनिक युग में ऐसे भी प्रयास हुए हैं, जिनमें रस-सिद्धान्त का विस्तार काव्य-सृजन तथा आस्वादन के साथ ही मूल्यांकन-प्रक्रिया तक कर दिया गया है, किन्तु इस पर भी आपत्ति करते हुए यह कहा गया है कि रस-तत्त्व को काव्य की निर्मिति, आस्वादन और मूल्यांकन प्रक्रियाओं से संबद्ध कर देने से उसकी व्यापकता और सार्वभौमिकता तो संभवतः सिद्ध हो जाएगी, परन्तु रस-तत्त्व की यह व्यापकता, व्यापकता के लिए ही बनी रहेगी, व्यावहारिक दृष्टि से इसकी उपयोगिता कुछ सीमित ही रहेगी।^२

विचित्र सयोग है कि मूल्यांकन की दृष्टि से जिन आधारों पर रस-सिद्धान्त की सीमा की ओर संकेत किया गया है, लगभग उन्हीं आधारों पर सौन्दर्यशास्त्र की सीमा से भी कला-समीक्षा को बाह्य कहा गया है। तात्सताय जैसे विचारक ने तो कला-समीक्षा को

^१ आलोचना ३३, जून १९६५

^२ वही